Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

I

Partea teoretică

Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

I

Partea teoretică

II

Exerciții de scriitură la două voci



EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București, 1967.

Traducere din limba germană de
LUCIAN GRIGOROVICI

Coperta de
AURELIAN PETRESCU

Această lucrare se tipărește după :
PAUL HINDEMITH
UNTERWEISUNG IM TONSATZ
I
Theoretischer Teil
Neue, erweiterte Ausgabe
1 9 4 0
B. Schott's Söhne, Mainz

Paul Hindemith

INIȚIERE ÎN COMPOZIȚIE

I

Partea teoretică

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
București, 1967.

Mamei mele

Un ajutor extrem de prețios în alcătuirea acestei cărți mi l-au adus sfatul și critica colegului meu, domnul prof. Herman Roth ; în același timp, noțiunile de acustică pe care le-am putut dobîndi datorită instrumentului muzical electronic „Trautonium“, construit de domnul dr. Trautwein și mînuit de domnul Oskar Sala, au servit drept bază pentru o serie întreagă de teze, expuse aci. Pentru acest ajutor, doresc să aduc sincerele mele mulțumiri pe această cale.

PAUL HINDEMITH

Berlin, aprilie 1937.

NOTA TRADUCĂTORULUI

Considerăm necesare cîteva scurte precizări în legătură cu anumiţi termeni folosiţi de autor într-un sens diferit de cel uzual sau creaţi ad-hoc.

Stufe, Stufengang (treaptă, progresie de trepte) nu se referă la treptele gamei diatonice, conform terminologiei curente. Noţiunea desemnează *fundamentalele* acordurilor (respectiv, *progresiile* acestor sunete fundamentale) în cadrul unor corelaţii armonice mai vaste (v. Secţiunea IV, cap. 8).

Harmonisches Gefälle (povîrniş armonic) — termen inventat de Hindemith şi reprezentînd deplasarea centrului de greutate armonic al acordului prin modificarea calitativă a acestuia. Succesiunea unor astfel de acorduri modificate calitativ ne redă o imagine grafică (diagramă), care poartă această denumire de *povîrniş armonic* (v. Secţiunea IV, cap. 3).

Führungston — termen creat de autor pentru a indica un sunet ajutător (adăugat fundamentalei) care să faciliteze rezolvarea tritonului. Întrucît funcţiunea acestui sunet ajutător (*conducerea* spre componentul acordic de rezolvare) este foarte asemănătoare cu aceea a binecunoscutului *Leitton* (sensibila), am preferat, în cazul acesta, termenul de *sensibilă*. Cele două sensuri funcţionale (*Führung* şi *Leitung*) se suprapun aproape întru totul, ştiindu-se că *Leitton* nu reprezintă numai sensibila unei game date ; orice alteraţie introduce un sunet străin de gamă şi îi conferă, prin aceasta, un efect de sensibilă (v. şi H. Riemann — *Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1929, vol. I, p. 1020).

SECŢIUNEA I
Introducere

1

„Se vor mira poate unii că m-am încumetat a scrie despre muzică, atunci cînd se află la îndemînă lucrările atîtor oameni aleşi, care au scris despre aceasta în chip atît de savant şi în măsură atît de mare ; dar, mai ales, că fac acest lucru într-o vreme în care muzica a devenit ceva aproape arbitrar şi cînd compozitorii nu vor să se mai supună nici unui fel de legi sau reguli, ci urgisesc, precum moartea, numele de şcoală şi lege . . ." *

Astfel scria Johann Joseph Fux în prefaţa la al său *Gradus ad Parnassum*, apărut în anul 1725, un tratat de contrapunct după ale cărui principii elevii învaţă şi astăzi încă această artă. Or, tocmai primele decenii ale secolului XVIII prezintă o mare importanţă pentru noi, ca fiind perioada de înflorire a meşteşugului componistic ; atunci cînd apărea cartea lui Fux, Bach se afla, la cei 40 de ani ai săi, în plină putere şi capacitate creatoare. Chiar şi maeştrii mai mărunţi, răspîndiţi pretutindeni, dovedeau în lucrările lor (cu siguranţă nepretenţioase) o scriitură magistrală. Însă Fux, dascăl sever al contrapunctului, al cărui domeniu de creaţie îl forma muzica vocală, se împăca greu cu deplasarea preocupărilor componistice spre tărîmul muzicii instrumentale şi poate şi mai greu cu schimbările inerente noului fel de a compune. Pasul de la arta cea mai nobilă — dar şi strict limitată — a mînuirii vocilor omeneşti, unde instrumentele erau nevoite să apară mereu subordonate, spre înlănţuiri de sunete mai libere şi mai vii, născute din gîndirea unor

* Citat după traducerea lui Mizler (1742).

instrumentiști abili, nu i se părea un început de drum într-o țară nouă ; pentru el, acest pas însemna un declin care trebuia stăvilit. Iar felul în care se opune, cu vorba și cu fapta, unei atari presupuse sălbăticiri se poate vedea din compozițiile sale. O arată, de altfel, și *Gradus*, cu referirea sa fără echivoc la maestrul celei mai pure și desăvîrșite scriituri, Palestrina.

Poate că arta componistică ar fi fost într-adevăr sortită declinului dacă un maestru ca Bach nu ar fi pătruns pînă la cea mai înaltă treaptă de cunoaștere și stăpînire a materialului de lucru. Și tot astfel, dacă, în *Gradus*, Fux nu ar fi ridicat un zăgaz împotriva arbitrarului și a exagerării, dacă nu s-ar fi statornicit, tot acolo, un etalon al capacității componistice. Această carte a constituit prima învățătură a scriiturii, în toată puterea cuvîntului, și încă într-un timp care cunoștea doar practica din bătrîni privind transmiterea meșteșugului de la maestru la învățăcel sau care poseda — în cel mai bun caz — oarecari lucrări teoretice aprofundate, ce aduceau prea puțin folos în munca practică a scriiturii.

Dacă în zilele noastre muzicianul simte chemarea de a păstra și transmite arta scriiturii, el se vede nevoit a adopta aceeași atitudine de apărare ca și Fux odinioară. Ba chiar în măsură mai mare ca atunci, întrucît nici într-un domeniu de muncă artistică nu a survenit atîta confuzie ca aici, după o perioadă de supralicitare în virtuozități a mijloacelor artistice, precum și a formelor de aplicare a acestora. Și întîlnim această confuzie, deseori, într-o manieră de scriitură ce rînduiește sunetele după criteriile unui spirit animat de simplul arbitrar sau după acelea pe care le indică lunecarea facilă și amăgitoare a degetelor pe claviatură. Or, ceea ce nu mai este accesibil înțelegerii competente (chiar și sub rezerva celei mai generoase acceptări a caracteristicilor personale) nu poate fi, cu atît mai mult, convingător pentru simplul auditor. Se spune, ce-i drept, în *Maeștrii-cîntăreți*, cum că compozitorul ar fi dator să-și constituie singur regula și s-o urmeze. Însă acest lucru este permis exclusiv *maestrului*, și încă numai aceluia care poate cuprinde, sau măcar intui, sensurile firești ale muncii sale.

Nu este de mirare că s-a ajuns atît de departe. Descoperirea, în secolul trecut, a celei mai mari forțe, precum și a celor mai ascunse finețe ale sunetelor a deplasat spre depărtări nebănuite limitele domeniului sonor, utilizabil în componistică. Au devenit cunoscute nenumărate acorduri noi, iar linia melodică a căpătat o flexibilitate necunoscută pînă atunci. Era ca și cînd soarele ar fi răsărit deasupra unei *Terra incognita*, sclipitoare și strălucitoare, asupra căreia muzicienii se năpusteau acuma în chip de exploratori. Orbiți de multitudinea de material încă nefolosit, amețiți de noutatea nemaiauzită a sonorităților, fiecare a înhățat pe necugetate tot ceea ce a socotit a-i fi de

folos. Învățătura n-a mai fost capabilă de acțiune. Fie că a fost cuprinsă, ea însăși, de aceeași beție ca și practica muzicală — dedîndu-se unor speculații fără frîu, în loc de a încerca realizarea unei concordanțe între sistemele didactice și acest material — fie că s-a menținut în pasivitate, în timp ce tendința ei înnoitoare (și așa destul de anemică) a degenerat în atașări sterile la cele moștenite. Încrederea în metodele tradiționale a dispărut ; ele deveniseră suficiente doar pentru deprinderea noțiunilor elementare. Cine dorea să progreseze nu avea decît să se predea fără condiții noului curent, fără a se simți stimulat — dar nici stînjenit — de cunoștințele sale teoretice insuficiente.

2

O parte considerabilă din vină, privind neputința învățămîntului, o poartă profesorii înșiși. Nu este oare ciudat faptul că, de la Bach încoace, nu s-au mai aflat profesori de vază în rîndul marilor compozitori ? Căci ar fi firesc doar ca fiecare muzician să depună strădania de a transmite cele dobîndite de el elevilor săi conștiincioși. Cu toate acestea, în secolul trecut, predarea cunoștințelor de tehnică a scriiturii a fost privită ca o corvoadă, ca o piedică în calea activității de creație. Ici și colo, munca didactică mai este intercalată de către compozitor în creația sa, dar mai degrabă ca un auxiliar pentru propria-i desăvîrșire a scriiturii ; pare a fi dispărut simțul răspunderii față de generațiile următoare de muzicieni. De-abia în deceniile din urmă mai regăsim compozitori cărora formarea de discipoli să le apară ca o datorie. Ei procedează în spiritul unei vechi experiențe de meșteșug, al cărei scop constă în asigurarea transmiterii fără greș a cunoștințelor. Să zicem că, într-o epocă ce se află sub semnul unei supreme înfloriri a meșteșugului componistic, marii maeștri pot să se dedice exclusiv propriilor lor compoziții, fără a da atenție pregătirii răsadului ; pedagogii care urmează vor avea timp destul să convertească tezaurul acumulat în monedă curentă. Azi însă, cînd peste tot domnește criza insuficienței de meșteșug, nici un compozitor n-ar trebui să se sustragă activității didactice.

Se pot deosebi două feluri de profesori de teorie : compozitorul-profesor, pe de-o parte, și specialistul propriu-zis în arta compoziției, pe de alta. Un compozitor talentat nu va fi întotdeauna și un bun profesor. Însă ostenelii sale de a iniția i se va adăuga, prin transmiterea nemijlocită a experienței proprii, și un suflu de căldură creatoare — și asta chiar în cazurile cele mai neînsemnate ; dar acest lucru nu se poate afirma în ceea ce privește învățămîntul teoretic curent, așa cum

este el practicat în școlile muzicale. Muzicianul specializat, foarte puțin sau chiar de loc dotat din punct de vedere componistic, se află într-o postură ingrată în exercitarea acestei discipline. Atunci cînd pășește la istovitoarea sarcină de a transforma succesiunile aride de basuri cifrate și regulile manualelor teoretice în muzică vie, el nu se poate referi la propria-i activitate creatoare. De aceea, pentru el persistă, în mare măsură, pericolul de a transforma materia cea mai interesantă de studiu (și care se află cel mai aproape de compoziția liberă) într-un domeniu al neplăcerii, în loc de a folosi îmbelșugatele stimulente pe care le oferă aceasta, atît lui cît și elevului, pentru înțelegerea manierelor de scriitură de ieri și de azi. Nu oricare profesor de teorie este în stare să atingă înaltul nivel de cunoștințe, precum și capacitatea de care s-au bucurat dascălii (ca și autorii de lucrări teoretice) din secolul trecut. Recolta acestora a putut fi atît de bogată, tocmai datorită faptului că compozitorii le încredințaseră spre cultivare rodnicul cîmp al învățămîntului ; în tot cazul însă, depinde numai de el, profesorul de teorie, ca ora sa să nu devină ceea ce majoritatea elevilor s-a obișnuit s-o considere : o povară plicticoasă, indigestă și fără de folos. Dar nu este ea oare cu adevărat așa ceva atunci cînd, în cadrul ei, muzica se elaborează exclusiv sub formă de înlănțuiri moarte de acorduri sau în chip de alcătuiri liniare, monotone și inexpresive ?

Profesorului nu-i este permis să-și bazeze predarea numai pe cîteva reguli de scriitură, extrase din manuale. El trebuie să-și completeze cunoștințele (și acestea, la rîndul lor, mereu împrospătate) cu practica execuției instrumentale sau a cîntatului : ceea ce predă trebuie să pornească din propriile-i exerciții de scriitură. Căci sarcina sa nu constă numai în a-și educa elevul în sensul unei tehnici de scriitură ireproșabile, ci și în aceea de a-i înlesni o cultură muzicală cuprinzătoare, prin grija de a întregi în mod rațional materiile practice cu învățămîntul teoretic. Prin aceasta, el devine păstrătorul celor mai intime noțiuni, dobîndite cu cea mai mare greutate de către marii compozitori, și prin transmiterea cărora el trebuie să reușească a trezi în sufletul elevului o modestă licărire a strălucirii lor reale. Dar îi mai revine și sarcina de a potoli și de a nivela, în plină avangardă, experimentări și crispări — el trebuie să-l călăuzească pe elev, fără primejdii, între Scylla venerației obtuze față de trecut și Carybda idolatrizării necritice a contemporaneității. Acela care exercită această activitate didactică exclusiv cu gîndul la pîinea de toate zilele este tot atît de nedemn de ea ca și presupusul compozitor (speță, din fericire, destul de rară) care se supune doar cu anevoie muncii așa-zise de sclav a profesoratului, otrăvindu-l pe elev cu inevitabila sa proastă dispoziție față de muzică.

Ceea ce îngreunează învățămîntul este nefericita divizare a predării în două discipline separate. Evident că, pentru cel ce studiază, materia trebuie oferită în mod ordonat și sinoptic ; exercițiile menite dezvoltării fanteziei melodice trebuie să alterneze cu altele destinate realizării unei scriituri armonice clare — tot astfel după cum cel ce învață un instrument studiază, în același timp, exerciții de digitație și piese de repertoriu. Despărțirea totală a materiei didactice de armonie (acesteia din urmă fiindu-i anexate, cam la un an distanță, exerciții melodice — și acestea la fel de separat, și tot atît de insuficient) ar fi cam la fel de defectuoasă ca, de pildă, o metodă de patinaj care ar prescrie o serie de exerciții progresive pentru fiecare picior în parte, înaintea mișcărilor generale propriu-zise.

Pe vremea lui Fux s-a putut face treabă, de bine de rău, cu materialul elaborat de acesta. Dar cînd arta scriiturii s-a dezvoltat, în decursul timpului, și mai ales pe tărîmul armoniei, cunoașterea și mînuirea fenomenelor armonice au fost atribuite științei armoniei, care (bazată pe cercetări cu mult mai vechi) s-a statornicit ca disciplină didactică pe la începutul secolului XIX. În acest domeniu, se părea că adevăratul sens al programului își găsise un mod de studiere corespunzător ; însă și acesta se dovedi în curînd insuficient, iar după mai puțin de un secol de existență aparent strălucitoare, veșmîntul care fusese de la bun început cîrpit pe dedesubt cu tot felul de petice deveni străveziu. Sistemul lui Fux însă tot a mai rezistat două sute de ani, transmițîndu-se de la profesor la elev, și astăzi încă, sub forma sa aproape inițială — realitate grotescă, dacă avem în vedere arta scriiturii contemporane, unde lucrurile se desfășoară după criterii cu totul diferite. Aici, la sistemul lui Fux, n-a mai fost nevoie de nici o peticire, întrucît materialul era mai trainic ; ba era chiar atît de durabil încît nu i-ar fi dăunat cu nimic dacă ar fi fost demontat și reconstituit. Însă nu s-au găsit epigoni care să poată adapta aceste principii verificate, unor cerințe sporite. Unii au opinat pentru o severitate mai strictă prin îndepărtarea anumitor zorzoane fuxiene, în timp ce alții au împodobit vechiul surtuc cu puțină poleială. Însă, în ciuda acestei împodobiri, haina nu s-a dovedit prea purtabilă, astfel că cerința pentru ceva mai util necesităților noastre se face de mult — și cu insistență auzită.

Este de înțeles că oricine studiază muzica — trebuind să parcurgă aceste două discipline și văzînd că nu reușește să domine în nici un fel materialul sonor, chiar după însușirea anevoioasă a primei din ele, ca și după studierea celei de-a doua (pe care, la drept vorbind, a trebuit s-o ia cîndva de la capăt, smulgîndu-se de la studiul celei dintîi cu care de-abia se obișnuise) — poate să ajungă lesne la convingerea că cele învățate în orele de teorie ar fi de prea puțin interes pentru compozitor.

Cu un sistem didactic de felul acesta, este cît se poate de normal ca într-o bună zi profesorul să nu mai fie în stare să urmărească încercările discipolului său, mai cu seamă dacă este vorba de un element cu o dotare ce depășește media obișnuită. Profesorul nu va înțelege încotro se orientează străduințele acestuia și-l va lăsa în plata Domnului, nemaiavînd ce să-l învețe — lucru zugrăvit, cu atîta duioșie, în multe descrieri biografice. În cele mai multe cazuri (spre nefericirea profesorului) elevul ajunge, el singur și foarte de timpuriu, la această convingere, și ca atare nici nu mai așteaptă discursul de bun rămas.

3

Față de situația încîlcită descrisă mai sus, inițierea de discipoli în compoziție apare astăzi ca o sarcină extrem de anevoioasă. Unii profesori se călăuzesc, fără rezerve, după materialul moștenit. Pentru aceștia, cele consemnate în tratatele unui Bellermann sau Richter constituie o adevărată lege de aramă. Elevii lor învață vechile feluri de scriitură, pot modula și așterne, aproape dormind, contrapuncturi, începînd cu specia întîi, pînă la cel mai înflorit dintr-a cincea ; ei vor produce fugi la cerere, confecționate după toate regulile cărților — dar acestea sînt tot ce vreți, în afară de muzică. Dacă indiscretul învățăcel ar dori să știe mai multe (presupunînd că în muzica vie pe care o cîntă și o audiază ar mai fi totuși și altceva de descoperit), atunci se va alege, ca soluție, fie cu reducerea la tăcere sau cu vreun pretext, fie cu explicații greșite sau cu opoziția, cu accesul de furie sau chiar cu ruperea relațiilor. Or, ca ultim gen de soluționare, maestrul își va lăsa discipolul să orbecăiască într-un domeniu care le este amîndurora la fel de necunoscut. Însă ambele genuri de rezolvare a impasului nu pot duce, firește, la ținta dorită.

Unii dascăli mai tineri, care au cunoscut invazia noului în propria lor muncă și care doresc acuma să-l cruțe pe elev de tot ceea ce îi costase pe ei înșiși cîndva atîta trudă, necazuri și decepții incapabile de a-i înarma pentru bătăliile viitoare, conced acestuia, încă de la început, o libertate mai largă. Însă pentru început, libertatea este un rău, întrucît ea nu-i poate asigura ucenicului baza trainică de care are atîta nevoie. Un profesor conștiincios, care nu mai poate justifica — nici măcar în fața propriei sale conștiințe — răspîndirea materialului didactic învechit, plutește într-o permanentă stare de nesiguranță atunci cînd nu are încă la îndemînă o metodă mai nouă și mai folositoare. Mai înainte de toate, cum trebuie să se comporte el față de un discipol mai înzestrat ? Căci problemele tehnice se pot rezolva, cu acesta din urmă, numai

prin aceea că profesorul se bizuie pe certitudinea propriului său gust ori prin referirea la cunoștințele proprii sau la cele ale altor căutători cinstiți ; sau — în fine — prin căutări în comun, împreună cu elevul său. Primele soluții sînt greșite, în timp ce ultima poate fi rodnică, numai în cazul cînd coeziunea dintre profesor și elev este desăvîrșită, iar predispozițiile muzicale ale acestuia sînt excepționale. Or, în astfel de cazuri, hazardul nu poate constitui baza unui învățămînt universal valabil.

Dacă dorim cu adevărat ca această confuzie a artei scriiturii să nu ia proporții și mai mari și ca rezultatele ambigue ale unui studiu învechit să nu provoace ravagii în toată această lipsă de certitudine, atunci se cere creat, o dată mai mult, un suport rezistent.

4

Vreau să încerc a construi acest suport. Și la asta nu mă îndeamnă nicidecum dorința de a consemna și în scris tot ceea ce am oferit ani de-a rîndul pe calea predării — debarasîndu-mă, astfel, în final, de tot materialul acesta — și nici pentru a scăpa de grija de a fi nevoit să reimprovizez, de fiecare dată, materia predată. Acela care s-a văzut pus în situația de a preda ani de-a rîndul și care nu s-a ferit în fața elevilor săi, oră de oră, de acea luptă cu eternul „*de ce*" (și cîte nu doreau ei să știe : de ce îi este permis maestrului ceea ce lor le este interzis, de ce o temă este bună și alta greșită, de ce anumite succesiuni armonice au efect liniștitor, în timp ce altele sînt provocatoare, de ce trebuie să domnească sens și ordine chiar în cea mai sălbatică dezlănțuire sonoră, de ce această ordine nu mai este realizabilă prin mijloacele depășite), acela care a considerat, chiar cu riscul de a pierde în ochii elevului, că orice problemă nouă trebuie să constituie prilej de investigații mai aprofundate și mai precise, acela — zic — va înțelege, cu siguranță, de ce mă simt îndemnat să consacru redactării unei lucrări teoretice tocmai timpul și munca pe care aș fi dorit, poate, să le folosesc mai degrabă pentru compunerea și scrierea de muzică.

Cunosc deopotrivă de bine nevoile profesorului ca și străduința compozitorului. Eu am trăit, poate într-o măsură mai cuprinzătoare decît oricare altul, trecerea de la învățămîntul tradițional spre noua libertate. Pentru a putea fi explorat, noul se cerea în primul rînd parcurs ; și că această explorare nu a fost nici ușoară și nici lipsită de primejdii o știe oricine a fost părtaș la această cucerire. Cunoștințele nu au fost cîștigate pe cale netedă și nici lucrurile nu s-au desfășurat fără tulburări. După cîte îmi face impresia, domeniul s-a limpezit astăzi, iar ordinea

ascunsă a sunetelor pare să fi fost sesizată. Şi nu de către cei îndărătnici, care simulau vigoarea prin simpla lor persistenţă într-o dezordine cu care se deprinseseră şi nici de către falsul virtuoz, care nu s-a gîndit măcar să se avînte în ispită. Cunoscătorul evoluţiei muzicale de după războiul mondial * va descoperi la tot pasul în aceste pagini (care îşi propun să facă accesibil domeniul astfel limpezit) atît urmele luptelor împotriva obstrucţiilor din afară, cît şi frămîntarea lăuntrică de perfecţionare a muncii ; dar şi pentru un cerc mai larg de cititori, va deveni clar — în această primă etapă a drumului spre elucidarea deplină a concepţiei şi a activităţii — că trebuia întreprinsă o încercare de interpretare a muncii componistice contemporane, chiar dacă o astfel de încercare s-ar baza doar pe necesitatea personală de a transmite elevilor tot ceea ce fusese dobîndit prin învăţătură, eliminîndu-se şi ocolişurile, pînă azi inevitabile.

Mă adresez în primul rînd profesorului. E drept că acestuia nu-i pot oferi (cum aş putea-o face, fireşte, în cazul compozitorului, pentru care partea teoretică nu constituie decît o preocupare secundară, dictată de forţa împrejurărilor) un manual de reguli elaborate pînă în ultimele detalii, şi din care să poată preda elevilor săi cîte trei pagini de fiecare lecţie. La o înnoire de asemenea natură, desăvîrşirea nu poate fi atinsă din primul asalt, iar pentru elaborarea cuprinzătoare a celor expuse aici, vor mai fi necesare munca şi experienţa multor muzicieni. Profesorul va găsi în aceste pagini principiile de bază ale compoziţiei, aşa cum reies ele din proprietăţile naturale ale sunetelor, avînd, ca atare, valabilitate în orice timp. El trebuie să încerce a-şi însuşi o nouă metodă de studiere a meşteşugului, sub forma unei extinderi a materialului din tratatele sale de pînă acuma de contrapunct şi armonie ; căci acestea îi oferiseră numai exerciţii istorice de stil — fie în stilul vocal al secolului XVII, fie în cel instrumental al secolului XVIII. Această nouă studiere a meşteşugului trebuie să-i permită, pornind de la baza trainică a celor mai strînse corelaţii naturale, să efectueze noi incursiuni pe tărîmul componisticii, acolo unde o pătrundere sistematică îi fusese zăgăzuită pînă în clipa de faţă.

În afară de profesor, cartea urmăreşte a oferi sfaturi privind materialul de lucru şi compozitorului deja încercat în meşteşugul său, să-l lămurească în sensul că ar fi oportun să înlocuiască bineintenţionata, dar totuşi arbitrara sa succesiune de sunete printr-o ordine, care ar putea fi luată doar de cei neiniţiaţi drept o îngustare a liberei creaţii. În realitate însă, o muncă înţeleaptă şi ordonată cu simţ aduce cu sine mai multă variaţie decît succesiunile de sunete suprapiperate sau supraîndulcite, a căror reţetă poate fi repede sesizată — şi ulterior aplicată cu uşurinţă — chiar de către incapabili.

* 1914—1918 (n. n.).

Cititorul care răsfoieşte aceste pagini cu unicul interes de a găsi în ele o distracţie antrenantă va avea prea puţin de profitat de pe urma acestei cărţi. Materia i se va părea străină şi aridă, cu atît mai aridă cu cît este obişnuit să vadă materialul sonor în manifestarea lui vie şi înfloritoare de toate zilele, şi nu pe masa de disecţie, ca în cazul de faţă. În afară de aceasta, sonoritatea vie îi procură şi aşa mai multă plăcere decît scrierile despre muzică ; ca atare, să cedeze în toată liniştea prezenta îngrămădire de descrieri privind succesiuni abstracte de sunete, de reguli de folosire şi exemplificări de note acelora care intuiesc muzica dincolo de ariditatea cercetării materialului ei.

Nu ar fi prea cîştigaţi nici cei zeloşi, care pretind a deţine o reţetă sigură pentru producerea de compoziţii convingătoare, în urma parcurgerii pedante şi a învăţării pe dinafară a unor reguli şi prescripţii. În fine, la fel de decepţionat va fi şi începătorul care ar căuta aici o călăuză fidelă şi sigură pentru instruirea autodidactică. Cartea presupune ample cunoştinţe preliminare şi de aceea este valoroasă doar pentru cei oarecum familiarizaţi cu truda componistică.

În prezenta parte teoretică sînt enumerate mai întîi bazele noului studiu, după care urmează dezvoltarea acestora. Mă voi mărgini la ceea ce este cu adevărat nou sau la acele elemente vechi cărora înţeleg să le confer o nouă interpretare. Tot ceea ce apare ca valabil în studiul vechi, de-a lungul tuturor stilurilor şi a tuturor timpurilor (datorită faptului că nu se bazează pe particularităţi stilistice şi condiţionări temporale), a rămas neatins — chiar dacă, în interesul unei finalităţi mai cuprinzătoare, au fost modificate unele denumiri şi împărţiri. În această primă parte nu se va menţiona nimic despre modul neschimbat de folosire a acestora, ca şi despre practica propriu-zisă a scriiturii, cu prescripţiile ei detailate privind conducerea vocilor, poziţiile acordurilor şi altele asemănătoare. Acestea toate se găsesc în partea a doua, în manualul de exerciţii, care este conceput ca un îndreptar pentru învăţămînt şi care prezintă vechiul şi noul într-o grupare didactică.

Fux spunea în continuare, în prefaţa sa : „. . . leacul se prepară pentru bolnavi, şi nu pentru cei sănătoşi ; deşi lucrarea mea nu are scopul (şi nici nu mi-aş putea atribui atîta putere) de a zăgăzui cursul unui torent năvalnic ieşit din matca sa şi nici de a-i converti pe compozitori, ca pe nişte eretici, de la scriitura lor dezlînată. Din partea mea, facă fiecare cum îl taie capul".

Dar în ciuda subaprecierii propriei sale forţe, Fux a reuşit să urgisească cu adevărat erezia. „Torentul năvalnic" ne apare, în comparaţie cu inundaţia zilelor noastre, ca un pîrîiaş de munte, abia revărsat. Poate

că astăzi forța unui singur om nu mai este suficientă pentru a înălța un stăvilar ; se prea poate ca o astfel de acțiune să nu fie nici măcar recunoscută, cu atît mai puțin prețuită.

Cu toate acestea, fie ca reușita operei lui Fux să constituie un bun augur și pentru lucrarea mea.

5

Acela care ar presupune că părerile exprimate aci pot echivala cu o idolatrizare a materialului sonor sau cu o exagerare peste măsură a abilității ar trebui să reflecteze mai degrabă la faptul că și el a fost nevoit să asimileze, la timpul său, regulile armoniei, și care erau destul de numeroase în raport cu domeniul lor restrîns de aplicare acordică. Nu se poate nega, firește, că deprinderea în plus a unui nou sistem de scriitură n-ar fi anevoioasă și îndelungată ; dar dacă prin asta se poate dobîndi o privire mai bună de ansamblu, precum și o dexteritate mai cuprinzătoare, atunci efortul merită să fie făcut. Nicicînd îndemînarea nu poate fi considerată ca suficientă ; chiar și cel mai formidabil meșter va avea întotdeauna cîte ceva de învățat. Tehnica trebuie dobîndită așa precum copilul dobîndește folosința membrelor sale : ceea ce la început era greu de învățat trebuie să devină obișnuință, să se afle oricînd la îndemînă și să acționeze în cele din urmă atît de perfect, încît funcțiunea ei nici să nu mai poată fi resimțită — tehnica va trebui să coboare în sfera acțiunilor inconștiente.

Deși procesul de creație muzicală, în ultimă analiză, este sortit să rămînă întotdeauna inaccesibil înțelegerii umane — ca, de altfel, și sursa tainică a muncii artistice, în genere — punctul limită între activitatea conștientă și cea inconștientă poate fi totuși considerabil ridicat. Dacă această limită s-ar afla încă nelămurită, atunci oricine ar putea pretinde despre sine însuși că este creatorul celor mai mari opere de artă. N-ar exista nici o deosebire între un Beethoven și un compozitor oarecare, ce a atins cu greu cel mult un sfert din posibilitățile de realizare artistică în general accesibile oamenilor și neavînd cunoștință de celelalte trei sferturi care se află deasupra acestui nivel. Acest om mediocru nu va vorbi cu plăcere despre probleme de meșteșug, ci se va referi la inspirația, la sentimentul, la inima sa, ca fiind singurele elemente care i-ar dicta calea în acțiunile sale. Nu ar fi oare vorba în acest caz de o inspirație meschină ? N-ar fi oare un sentiment neînsemnat acela care se poate exprima cu cunoștințe atît de puține ? Nu este oare necesar un grad imens de stăpînire și aplicare conștientă a materialului, spre a converti în sunete tot ce dictează inima ? Poate fi oare deslușită imaginea spirituală a unei muzici de către partea receptivă, atunci cînd între inspirația compozitorului și forma ei superioară de exprimare, auditiv sesizabilă, se interpune tot mereu forța intrinsecă a sunetelor și hegemonia înlănțuirilor sonore ?

Distanța dintre cap și mînă este mare doar atîta timp cît mai este sesizabilă. Cine nu-și acomodează astfel mîna, ca între ea și gîndire să existe un permanent și rapid circuit, acela nici nu poate bănui măcar ce este arta scriiturii. (Și n-o știe nici acela a cărui mînă rutinată aleargă de la sine, fără impulsul sentimentului.) Scopul final trebuie să fie acela ca întreaga capacitate să ajungă la punctul în care meșteșugul să nu mai constituie un obstacol, iar gîndirii și simțirii să le fie asigurate o manifestare liberă, fără piedici. Acela pentru care sunetele sînt un rău necesar, cu care trebuie luptat ; acela care le consideră ca un mijloc maleabil spre a se exprima fără stavilă și în mod subiectiv ; acela care se cațără cu anevoie pe ele ca pe o schelă sau care bîjbîie prin ele ca într-o mocirlă — acela îngroașă doar, cu cîteva cifre, numărul imens de lucrări ce se scriu an de an și care nu emoționează urechea sau simțirea nimănui. Cel inițiat știe prea bine că, în marea majoritate a muzicii ce se produce zilnic, factorul componistic este oricare altul decît compozitorul însuși : memoria, îmbinarea facilă, lenea în gîndire, rutina, maimuțăreala și, cel mai frecvent, dezmățul sunetelor. Mai ales acesta din urmă este cazul a fi înfrînt.

În acest scop se cere cunoașterea precisă a sunetelor și a forțelor lor lăuntrice, totul realizat printr-un studiu care să nu fie nici estetizant și nici generator de exerciții stilistice în genul studiilor anterioare ; el trebuie să-l călăuzească pe compozitor pe calea legii naturale și a experienței de meșteșug.

În această atitudine față de meșteșugul componistic, eu mă raliez unor concepții care au fost valabile cu mult înainte de epoca marilor maeștri clasici. Putem găsi exponenți ai acestor concepții încă din antichitatea timpurie ; apoi, artiști clarvăzători ai Evului mediu și ai Renașterii au păstrat învățătura și au transmis-o mai departe. Care a fost materialul lor sonor ? Asemenea unor mărturii din zilele străvechi ale facerii lumii, ne stau intervalele ; ele erau misterioase ca și cifrele, de aceeași esență ca și noțiunile elementare de suprafață și volum, etalon al lumii auditive și vizuale totodată : componente ale universului care se află răspîndit în proporții identice cu distanțele din cadrul seriei armonicelor, contopind dimensiunea fundamentală, muzica și planeta întreagă, într-un singur tot. Și arta propriu-zisă a scriiturii ? Pentru muzicienii credincioși, ea a constituit un mijloc întru lauda Domnului, înlesnind participarea comunității de auditori la această preamărire. La

numeroşi compozitori putem intui că opera lor a fost creată spre cinstirea Fiinţei supreme, care le-a şi acordat sprijinul întru aceasta ; dar rareori o simţim atît de puternic ca la Bach, pentru care „Jesu iuva" din partiturile sale nu a constituit o formulă goală.

Ne este peste putinţă a reactualiza, ca prin farmec, timpuri care au fost ; iar asupra mobilurilor muncii sale, trebuie să se edifice fiecare singur. Fie ca prin această lucrare să se poată transmite, în mod stimulator, măcar o scînteie a vechiului spirit şi asupra concepţiilor noastre despre materialul sonor ; fie ca ea să folosească tuturor celor care se ocupă cu acesta.

SECŢIUNEA II
Materialul de lucru

1

Generalități

Un muzician inteligent, priceput în meșteșugul său și suficient înzestrat cu cunoșitnțe de teorie muzicală, pe care l-am întreba ce sector anume al domeniului sonor perceptibil sau care succesiune sonoră ordonată ar considera-o drept materia primă cea mai firească, cea mai simplă și cea mai utilă pentru munca sa de scriitură, ne-ar răspunde, fără îndoială, după o scurtă reflectare, că acest lucru nu poate fi decît o gamă — întrucît fără gamă nu se poate imagina nici un fel de muzică organizată. Răspunzînd astfel, el ar avea desigur în vedere gamele majore și minore, care constituie rezerva inepuizabilă a tuturor complexelor sonore și în care se pot încadra toate melodiile cunoscute lui. El uită însă că înaintașii noștri se foloseau de alte game, precum și de faptul că, astăzi încă, există în folosința anumitor popoare de altă cultură game care prezintă extrem de puține asemănări cu gamele noastre.

Chiar și cea mai simplă activitate muzicală, neinfluențată de vreo educație sau experiență — cum ar fi cîntul sălbaticilor sau primele încercări de a smulge sunete dintr-un os găunos ori dintr-o trestie — se va servi întotdeauna de anumite succesiuni intervalice, care constau, în esență, din sunete apropiate între ele. În prima fază, muzicantul primitiv nu va acorda nici un fel de importanță fixării precise a distanței dintre sunete atunci cînd va exprima în mod nemijlocit starea sa afectivă; de-abia lărgirea cunoștințelor sale și a pretențiilor artistice, survenită printr-un exercițiu repetat, va aduce cu sine necesitatea de a pune ordine în încîlceala sălbatică de sunete.

Astfel se va dovedi că tuturor oamenilor le sînt înnăscute anumite raporturi sonore. Chiar și omul situat pe cea mai joasă treaptă de cul-

tură va simți — la perceperea intervalului de octavă — că sunetul de sus este reproducerea, la nivel acut, a celui de jos. Ca atare, în toate sistemele sonore cunoscute, gamele au cuprins — cu puține excepții — spațiul octavei.

Imediat după octavă, putem considera intervalul de cvintă drept jalon solid în domeniul progresiilor de sunete. Este adevărat că înțelegerea esenței sale naturale nestrămutate ne este întrucîtva îngreunată, mai ales pentru urechea needucată. Ambele sunete nu se contopesc într-o sonoritate deplin unitară, ca în cazul octavei ; sunetul acut al intervalului nu mai reprezintă simpla repetare la nivel superior a celui grav. Oricum însă, intervalul de cvintă perfectă are un efect atît de precis și de independent, încît îl regăsim în gamele mai tuturor sistemelor. Alte intervale (terța, sexta, secunda, septima) nu se pot determina chiar atît de exact. Așa, spre exemplu, cele două sunete ale unei sexte mari pot fi (în anumite limite, desigur) deplasate la discreție între ele, fără ca urechea să piardă impresia auditivă a sextei mari. În schimb, cea mai mică modificare a octavei sau cvintei distruge intervalul, în așa fel, încît auzul nu mai percepe decît septime și cvarte foarte mărite sau none și sexte foarte micșorate.

2
Sunetele armonice

Vom găsi intervalele așezate în cadrul materiei prime sonore, așa cum natura a pregătit-o spre folosința muzicală, și care se desfășoară sub forma unei infinități de sunete izolate, începînd de la cel mai de jos, respectiv burdonul de-abia utilizabil, și pînă la fluieratul strident, situat la limita superioară de audibilitate a urechii. Această masă sonoră neordonată poate fi organizată — în sensul minimal — prin etalonul invariabil al octavei și al cvintei perfecte. Natura îngrijește ea însăși de această împărțire ; ba mai mult chiar, dincolo de acestea, ea ne pune la îndemînă o întreagă serie de alte intervale-etalon.

În lumina descompusă de prismă, ochiul percepe o serie naturală de valori vibratorii, iar raza de soare etalează — într-o succesiune mereu identică și imuabilă — culorile curcubeului. După cum lumina este compusă din culori spectrale gradate, tot astfel și sunetul este format dintr-o multitudine de sunete parțiale. Spectrul lumii sonore îl constituie seria armonicelor naturale sau superioare. Un sunet, executat instrumental sau cîntat, poartă deasupra sa o serie mai mare sau mai mică de armonice abia perceptibile. Ordinea lor de succesiune nu este arbitrară, ci supusă unei legi severe, la fel de intangibilă ca și aceea privind succesiunea culorilor curcubeului. Din punct de vedere teoretic, această serie se continuă, înspre acut, la infinit ; în mod practic însă, la atacarea instrumentală sau vocală a unui sunet, apare doar un număr restrîns de armonice spre a-l susține. Și este bine așa, căci un sunet care ar purta în circă toate armonicele perceptibile și-ar pierde caracterul și s-ar înăbuși. Un astfel de sunet suprasaturat ne este sugerat de clopotele greșit construite, cu mulțimea lor de armonice prea pregnante. Este mai degrabă o neorînduială de sunete, și ca atare ceva aproape de neutilizat în muzică.

Pe de altă parte însă, un sunet cu totul lipsit de armonice este inexpresiv, fără profil și deposedat de forță proprie. El este de neconceput la instrumentele noastre. În puritate absolută, el poate fi produs numai pe cale electronică, în coloane vibratoare sau prin alte instalații asemănătoare — însă un astfel de sunet ar fi prea puțin util din punct de vedere muzical. În practica muzicală nu sînt folosite nici măcar sunete cu armonice reduse, după cum o dovedesc cele aproape lipsite de armonice ale diapazoanelor ; chiar și sunetele diafane și inexpresive, sărace în armonice, ale fluierului („Blockflöte") în registrul mediu sau ale tubulaturii labiale de la orgă își pot dobîndi valoarea lor reală de-abia în combinație cu registrele sonore mai pătrunzătoare, mai bogate în armonice. Instrumentele noastre muzicale, astăzi de uz curent (printre care se numără și laringele omenesc), produc sunetul prin acțiunea vibratoare comună a corpurilor solide care, la rîndul lor, pun în vibrare aerul. Toate componentele instrumentului posedă unul sau mai multe sunete proprii ; le percepem pe acestea atunci cînd lovim lemnul viorii sau alama trompetei. Toate sunetele de acest fel sînt indisolubil legate de sunetul principal emis de instrument. Chiar dacă acest sunet principal ar fi lipsit de armonice, el va fi susținut de sunetele proprii ale materialului din care este confecționat instrumentul.

Ca atare, armonicele prezintă mare importanță pentru coloritul sonor. Acesta din urmă este însă condiționat, în afară de structura materialului, și de felul de construcție al generatorului de sunet și de felul în care este provocată vibrația : articulația, trăsătura de arcuș și tușeul influențează în mare măsură repartiția armonicelor. Fiecărui colorit sonor îi corespunde o anumită grupare a armonicelor. Urechea aproape că nu le poate percepe în mod izolat ; de-abia dispariția de armonice din grupare, sau adăugarea altora noi, este sesizată auditiv drept modificare a coloritului sonor.

3

Natura armonicelor

În scopul cunoaşterii structurii şi specificului seriei armonicelor, vom considera drept bază a expunerii noastre eşafodajul de sunete armonice aparţinînd fundamentalei *Do* :

①

Număr de vibraţii	64	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024....
Numărul curent al armonicelor	1 Fundamentala	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Segmente de coardă (C = 1)	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$

Observăm că acest sunet fundamental comportă : octava sa, apoi cvinta acesteia, o a doua octavă, terţa majoră a acesteia din urmă, octava cvintei — şi aşa mai departe, conform exemplificării. Spaţiile dintre sunetele armonice se micşorează în mod constant, şi anume în sensul progresiei aritmetice. Dacă luăm ca punct de plecare fundamentala *Do*, cu 64 de vibraţii pe secundă (etalonul curent în cercetările fizice ; sunetul *Do* folosit azi în muzică este ceva mai înalt şi comportă un număr sporit de vibraţii), atunci sunetul al doilea al seriei va avea, în aceeaşi unitate de timp, un număr de 128 de vibraţii, cel de-al treilea 192 de vibraţii, iar în continuare, fiecare sunet va avea cu 64 de vibraţii în plus faţă de cel precedent. Octava are un număr dublu de vibraţii faţă de fundamentală, duodecima un număr triplu, octava a doua unul cvadruplu :

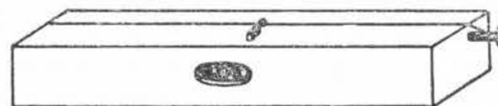
②

Octave:	1	2	4	8	16	3	6	12	24
	64	128	256	512	1024	192	384	768	1536

Vibraţiile aerului, de a căror durată depinde durata sunetului (şi care determină, prin extinderea lor în lungime — acuitatea sunetului,

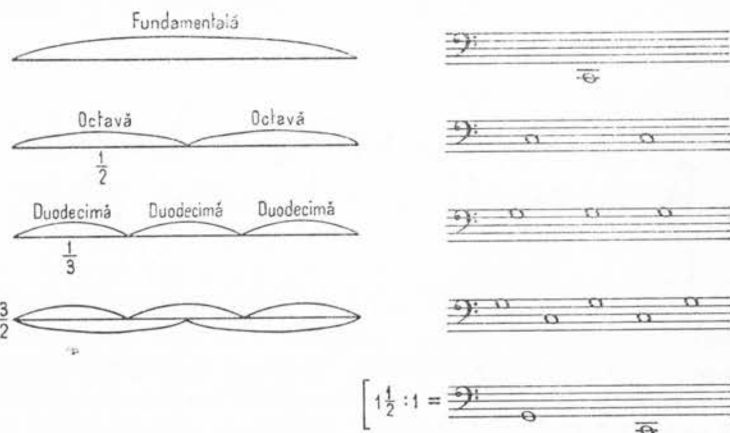
prin raza lor de acţiune — intensitatea şi prin conformaţia curbei lor — culoarea acestuia) sînt dependente, ca dimensiuni şi viteză, de mărimea şi de unitatea temporală de mişcare a corpului vibrant solid care le produce. În ceea ce priveşte forma şi viteza vibraţiilor, ne lămureşte elementul-sursă care le generează. Cel mai bine se pretează, în acest sens, o coardă. Dacă o întindem deasupra unei cutii de rezonanţă şi o înzestrăm cu un căluş mobil, obţinem instrumentul de măsurare ideal, monocordul, de care s-au servit deja teoreticienii muzicii în antichitate :

③



Pentru a obţine octava fundamentalei (dată de coarda nedivizată), adică să dublăm numărul de vibraţii, trebuie să mutăm căluşul la mijlocul ei, împărţind-o astfel în două segmente egale. Deci, jumătate din lungimea coardei corespunde unui număr dublu de vibraţii, o treime a acesteia — numărului triplu şi tot aşa în continuare, corespunzător raporturilor numerice ale seriei de armonice :

④



De ambele părţi ale căluşului plasat la jumătatea coardei, va suna octava coardei libere. Dacă dorim să comparăm între ele raporturile de lungime şi acuitate ale intervalului de octavă, să ne imaginăm două

coarde de aceeaşi dimensiune, dintre care una să sune pe toată lungimea ei (nedivizată), iar cealaltă, pe fiecare din cele două jumătăţi, divizate prin căluş. Sunetele de octavă se găsesc, reciproc, în raportul de 1 (1 lungime de coardă) la 2 (2 diviziuni egale ale lungimii coardei), ceea ce se scrie 1 : 2. Împărţirea coardei în trei are ca rezultat apariţia duodecimei pe fiecare din cele trei segmente ale ei. Ca atare, intervalul de cvintă se exprimă prin cifrele 3 : 2 ; respectiv, una din coarde este divizată în trei segmente egale (deci, presupunînd ca sunet al coardei întregi pe *Do*, va rezulta de trei ori *sol*), iar cealaltă în două segmente (de două ori *do*), diferenţa constituind cvinta perfectă (în cazul nostru, *do* — *sol*). Sau, pentru a ne referi la seria armonicelor, intervalul de cvintă se formează din sunetele armonice doi şi trei. * (Cvinta alcătuită din fundamentala *Do* şi sunetul *Sol*, imediat superior acesteia, ar trebui notată $\frac{3}{2}:\frac{2}{2}=1\frac{1}{2}:1$, datorită lungimii duble de coardă şi aflîndu-se cu o octavă mai jos.) Continuînd divizarea coardei, obţinem cifrele proporţionale ale cvartei (4 : 3), ale terţei mari (5 : 4), ale terţei mici (6 : 5), ale sextei mari (5 : 3), ale sextei mici (8 : 5), precum şi ale tuturor celorlalte intervale ce apar în seria de sunete armonice.

O copie fidelă a monocordului o constituie coardele instrumentelor cu arcuş, atunci cînd sînt folosite pentru producerea de flageolete :

(5) Flageolete pe coarda Sol a viorii

Degetul uşor aplicat ţine aici locul căluşului de la monocord, coarda putînd vibra liberă de ambele părţi ale punctului de divizare — nu ca în cazul sunetului produs în mod normal, unde porţiunea de coardă situată înapoia degetului aplicat este scoasă din funcţiune. Sunetele parţiale ce apar corespund întru totul acelora ale monocordului şi, ca atare,

* În mod curent, fundamentala unei serii de sunete armonice se notează cu cifra 1. Octava fundamentalei va fi considerată, ca atare, drept sunetul armonic 2, duodecima acesteia ca 3, etc.

seriei de armonice : înjumătăţirea coardei redă octava fundamentalei, în timp ce treimea de coardă face să sune duodecima, iar pătrimea, octava a doua a acesteia.

Caracterul seriei de sunete naturale poate fi cu uşurinţă observat şi la instrumentele de suflat. Alămurile, în măsura în care constituie aşa-zisele instrumente naturale (cornul de vînătoare, cornul de poştă, trompeta naturală, cornul alpin), fac perceptibilă seria ce se găseşte deasupra fundamentalei specifice tubulaturii lor ; însă în mod practic, se foloseşte doar o parte restrînsă a numărului de sunete existent. Prin aplicarea de ventile, se prelungeşte coloana vibratoare a tubului şi, în consecinţă, ambitusul instrumentului se extinde înspre registrul grav :

(6) Efectul ventilului la trompeta în *Si♭*

Linia punctată indică digitaţia cea mai favorabilă pentru realizarea gamei cromatice.

Pe fiecare din sunetele noi, astfel obţinute, se suprapun şi seriile corespunzătoare de sunete naturale. Scopul lor este de a completa dis-

tanțele dintre sunetele răzlețe aparținînd seriei de armonice naturale ale întregii coloane, în forma ei inițială, și de a forma astfel o gamă. În cazul tromboanelor se renunță la ventile, întrucît extensia, respectiv prelungirea directă a coloanei, realizează același efect.

La alămurile actuale de registru acut, seria armonicelor naturale este accesibilă pînă în jurul sunetului 10, iar cu cele de registru grav se pot obține, cu oarecare efort, și sunete naturale peste această cifră. Lemnele, în schimb, se limitează la primele trei sau patru sunete armonice, care se realizează — ca și la alămuri — printr-un suflu mai puternic (prin suprapresiunea coloanei de aer, ca și prin intermediul așa-numitelor clape de octavă) :

(7)

Supra-emiterea la flaut (tipul Boehm)

Pătrimile indică fundamentele pe care au fost supra-emise sunetele inscrise deasupra lor.

Fundamentale (emitere normală)

**) sau

*) cava prea jos

**) Digitație combinată pentru două fundamentale (raport al armonicelor 4:1 și 3:1)

Gama se obține în cazul acesta prin scurtarea coloanei, și nu prin lungirea acesteia. Pentru a completa cu sunete spațiile goale dintre fundamentala coloanei și sunetul armonic imediat următor, precum și dintre acesta din urmă și cel de-al treilea, se deschid găurile practicate la tub, împiedicîndu-se astfel pătrunderea aerului pînă la limita inferioară a tubului. Prin aceasta, coloana de aer este scurtată, ca atare ea vibrează mai intens, creînd fundamentale noi, mai acute, ale căror armonice imediat următoare se obțin, de asemenea, prin suprapresiune.

4

Trisonul

Sunetele 1—6 ale seriei de armonice (conținînd octava, cvinta, cvarta, terțele mare și mică) :

(8)

1 2 3 4 5 6

precum și octavele superioare ale acestora (reprezentînd de două, patru, opt ori numărul acestora curent, ca vibrație și proporții) ne redau trisonul perfect major în poziție largă, unul din cele mai mărețe fenomene naturale, atît pentru spiritele cultivate, cît și pentru cele necultivate ; este un fenomen la fel de simplu și de covîrșitor ca ploaia, înghețul, vîntul. Atîta vreme cît muzica va dăinui ca atare, ea va trebui să pornească de la acest acord, cel mai pur și mai natural dintre toate — și tot în el va trebui să-și găsească rezolvarea ; muzicianul este atașat de acesta precum pictorul de culorile primare, sau arhitectul de cele trei dimensiuni. În compoziție, trisonul — ca și lărgirile sale nemijlocite — nu poate fi ocolit decît pe timp limitat, dacă nu dorim ca auditorul să fie copleșit de o confuzie totală. Dacă o construcție ar prezenta, datorită voinței arbitrare a constructorului, numai elemente strîmbe în locul celor orizontale sau verticale (dușumele, pereți și tavane), atunci vizitatorul cu bun simț ar părăsi desigur curînd această alcătuire, ce-i drept interesantă, dar nefolositoare : forța gravitației terestre este, ea singură, aceea care să-l oblige, fără vreo contribuție personală, la conformarea verticală și orizontală a corpului. Iar în construcția sonoră, trisonul este echivalentul atracției terestre. El servește neîncetat ca punct orientativ, ca etalon de măsură și ca țel, chiar și în acele secțiuni ale compoziției care caută să-l evite.

N-ar trebui oare, în baza celor arătate, ca muzica formată exclusiv din trisonuri să declanșeze senzația supremei satisfacții ? Piese de felul acesta, așa cum le-a produs arta corală timpurie italiană, nu pot fi socotite însă ca fiind printre revelațiile cele mai fericite ; deseori, frumusețea lor încărcată plictisește pînă și pe auditorul cel mai indulgent. De aceea, un maestru ca Palestrina are grijă, în lucrările sale, ca tensiunea redusă ce domnește în succesiunile continui de trisonuri să fie amplificată prin mijloace melodice, prin anticipații și note de pasaj,

creîndu-se prin aceasta — în ciuda absenței de izbucniri pătimașe — o continuă alternare de ascendență și descendență a maselor sonore. Nervii noștri auditivi sînt astăzi încordați datorită intensității vieții moderne cu suprasaturația ei sonoră; ei savurează cu plăcere (dar ca simplu fapt istoric) o muzică cu grad tensional redus, tot astfel cum ochiul se afundă cu desfătare în frumusețea calmă a picturii vechi. Dar ei așteaptă zguduiri mai puternice din partea muzicii contemporane. Nu numai că suportă fragmente scurte lipsite de trisonuri, dar le solicită chiar. Cît poate fi extins spațiul tensional dintre trisonuri, rămîne o chestiune de obișnuință a auditorului, ca și de îndemînare a compozitorului. Însă dacă nu ne înșelăm, se pare că dincolo de orice obișnuință și îndemînare există un prag destul de rigid al excitabilității sonore, a cărui depășire printr-o muzică exagerat de nenaturală (respectiv, lipsită de trisonuri) nu este recomandabilă. Atît lipsa de cunoștințe a compozitorului, căruia nu-i este dat să contureze în mod convingător trasee acordice, cît și excesul de zisă „inteligență" care evită, de teama banalului, orice fel de trison răpesc iubitorului de artă sentimentul identificării cu opera, așa după cum o făcuse, ceva mai înainte, și podeaua strîmbă a arhitectului „interesant".

Ca atare, senzația purității, a desăvîrșirii armonice și a efectului liniștitor al trisonului (lucru care coincide, de fapt, cu aprecierea infailibilă despre dimensiunile octavei sau cvintei) ne este la fel de normală ca și senzația spațială a corpului. Iar originea acesteia trebuie căutată în însuși specificul urechii. Văzul, ca de altfel și simțul tactil, nu poate aprecia, chiar și cu aproximație, raporturi dimensionale și cantități decît prin analogie și comparație cu alte dimensiuni; chiar și intuirea noțiunii de temporal nu ne permite decît judecăți de precizie aproximativă. Urechea însă se dovedește a fi singurul organ senzitiv care posedă capacitatea de a recunoaște și aprecia dimensiuni și proporții cu o exactitate infailibilă. Ochiul, asemănător unei oglinzi, reflectă în mod fidel și nepărtinitor tot ceea ce percepe; urechea, în schimb, se poate asemui unei site miraculoase, care nu numai că cerne pe categorii și sortimente dimensionale cele receptate, dar mijlocește și informații precise despre valoarea măsurătorilor efectuate: ea percepe simplul raport cifric drept sonoritate frumoasă și corectă, ea știe cu exactitate că acuratețea octavei, a cvintei și a cvartei este tulburată atunci cînd unitățile de vibrare ale aerului nu se află în raportul de 1 : 2, 2 : 3 sau 3 : 4. Într-adevăr, ea posedă în porțiunea corticală un lanț minuscul de cernere, ale cărui micro-componente, acordate pentru o anumită frecvență, sînt excitate prin vibrații ale aerului cu o lungime corespunzătoare. Dacă survin grupe vibratorii de tipul raporturilor simple și pure de 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, atunci sînt puse în mișcare anumite puncte privilegiate din ansamblul armonic al organului, declanșînd, pe lîngă senzația corectitudinii, și pe aceea a

celei mai mari satisfacții. Această realitate ancestrală a auzului ne face să recunoaștem cît de apropiată este înrudirea dintre cifră și frumos, dintre matematică și artă.

Sunetul *si bemol*[1], care apare al șaptelea în seria armonicelor fundamentalei *Do*, nu transformă — prin adăugarea sa — trisonul perfect major într-un acord de septimă de dominantă, așa cum îl cunoaștem din practică. Acest sunet este ceva mai grav ca *si bemol* pe care sîntem obișnuiți a-l auzi drept septimă a lui *do*. Cauza pentru care nu folosim raportul natural de 1 : 7 (respectiv 4 : 7) se va arăta mai încolo.

Ca și cel de-al șaptelea sunet armonic, nici cele următoare lui (corespunzînd cifrelor de primă), precum și multiplii acestora, nu se încadrează în sistemul nostru sonor. Ele sînt fie prea grave, fie prea acute (lucru indicat în tabelele noastre prin — sau +); trebuie însă precizat că această constatare se consideră ca valabilă exclusiv pentru rațiuni de simplitate a expunerii. Căci sunetele naturale ale seriei armonicelor nu pot fi, luate în sine, „prea grave" sau „prea acute", și ca atare greșite. Sistemul nostru sonor, care este menit să facă accesibilă această multitudine de necuprins, nu le poate include, pur și simplu, în succesiunea sa de dimensiuni simple și controlabile. Pentru calculele acustice (în măsura în care acestea pot servi drept bază pentru rațiuni componistice), se pretează și sunetele necuprinse în cifrajul de primă. De asemenea, și sunetele „pure", situate deasupra celui de-al 16-lea armonic, sînt lipsite de importanță în această privință. Nici o teorie a muzicii cu pretenții de seriozitate n-a depășit încă seria sunetelor dintre 1—16, și vom vedea în cercetările ce urmează că este suficient chiar și un sector cu mult mai restrîns al seriei de armonice pentru a reprezenta toate raporturile sonore care servesc lucrului în domeniul muzicii.

5

Moduri de formare a gamelor

În starea ei brută, seria armonicelor este neutilizabilă pentru scopuri muzicale, datorită distanțelor, în continuă și proporțională micșorare, dintre elementele ei izolate. Pentru elaborarea melodică, familiară omului încă din timpuri străvechi în activitatea muzicală cea mai firească, cîntul, se cer game care să poată călăuzi pe căi ordonate cîntatul dezlînat și arbitrar. Intervalele care se nasc prin astfel de reglementări se pot dimensiona după mai multe criterii; în tot cazul însă, este posibilă crearea de linii melodice raționale numai pe bază de serii ale căror distanțe intersonice să fie cel mult atît de mari, încît legătura dintre

două sunete învecinate să se perceapă ca progresie și nu ca salt. De asemenea, se cere ca în interiorul seriei să domnească o ordine ușor controlabilă.

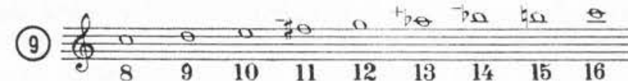
Spre deosebire de gamele popoarelor orientale, precum și de acelea ale Evului mediu european, succesiunea sonoră elaborată de noi nu va servi, în mod unilateral, numai scopului melodic. Ea trebuie să permită constituirea și înlănțuirea de acorduri. Nu orice gamă, concepută în primul rînd pentru elaborări melodice, se pretează de bunăvoie constrîngerii de ordine armonică. Dacă o gamă este menită să corespundă ambelor scopuri, atunci intervalele trebuie să fie astfel dimensionate încît să ofere urechii sunete de cea mai mare acuratețe (respectiv, în forma lor normală, așa precum natura ni le pune la dispoziție ca modele, în elementele de bază ale seriei sunetelor naturale) ; pe de altă parte însă, gruparea intervalelor nu trebuie să fie într-atîta de rigidă, încît să nu mai permită nici un fel de deviere de la acuratețea naturală — și este vorba tocmai de acele devieri care constituie pentru noi unul din farmecele principale ale expresivității melodice : notele melodice subordonate, în mod intenționat accentuate, în sensul de subliniere caracteristică a sunetului impur — procedeu folosit din totdeauna ca mijloc de artă. În contrast cu acestea din urmă, se află maniera celei mai imperceptibile abateri de la acuitatea sunetului, sub forma de *vibrato* ; iar între ambele maniere, se află nenumărate trepte de efecte melodice miniaturale.

Ca o premisă pentru alcătuirea unei game eficiente ar fi împărțirea întregului disponibil sonor în secțiuni mai mari, egale ca mărime și suprapuse, care să poată fi completate cu sunetele gamei. Iar în baza premiselor naturale, ni se pare normal ca aceste secțiuni să înceapă, de fiecare dată, cu octava unui sunet considerat ca punct de pornire. Alte împărțiri (cum ar fi vechiul sistem grecesc al tetracordului bazat pe cvartă sau anumite game ale muzicii arabe care ocolesc octava) sînt formațiuni artificiale, ce nu țin aproape de loc seama de indicațiile seriei de armonice, fiind ca atare nefolositoare scopului nostru. Este perfect adevărat că se poate imagina și un sistem lipsit de octavă, care să se preteze atît scopului armonic cît și celui melodic ; însă acest sistem nu ar putea cunoaște vreo aplicație practică, datorită dificultăților sale de mînuire. El nu ar corespunde nici cel puțin cerinței fundamentale pe care trebuie s-o îndeplinească orice sistem axat pe polifonie, și anume, ca mai multe linii melodice să poată fi conduse într-o mișcare paralelă strictă. Este drept că nici cea mai simplistă muzică polifonică nu se va desfășura tot timpul în mișcare paralelă, însă conducerea paralelă ocazională a vreunui interval nu trebuie restrînsă asupra cîtorva puncte

ale gamei ; ea trebuie să fie posibilă în oricare punct al acesteia. (Medievalul *organum* este doar o etapă premergătoare a polifoniei propriu-zise ; în forma sa pură, și anume de împerechere a vocilor, el a constituit mai degrabă obiectul de cercetări pentru teoreticienii îmbuibați de principii, decît o muzică cu adevărat vie.)

Deja cvinta, intervalul natural cel mai viguros după octavă, opune mare rezistență mișcării paralele continui. După cum vom vedea mai încolo, succesiunea continuă de cvinte perfecte determină distrugerea purității octavei. Totuși, nu putem renunța la un interval atît de important, și, ca atare, îl considerăm drept pilon central al gamei noastre. O dată cu cvinta, putem însera și cvarta, întrucît aceasta nu este altceva decît răsturnarea — de la aceeași tonică — a celei dintîi, înspre registrul grav, în transpunere la octavă.

Toate spațiile de octavă se completează în același fel ; de aceea, nu trebuie să constituim decît o singură gamă și cu un ambitus de o singură octavă. În paginile ce urmează, se va lua drept ambitus al gamei spațiul de octavă cuprins între *Do* și *do*. Pentru a completa spațiul dintre tonică și cvartă, precum și acela dintre cvintă și octavă, avem de ales între mai multe căi. Una din acestea pare a fi indicată de însăși seria armonicelor. Între sunetele armonice 8 și 16, găsim o formațiune asemănătoare gamei :



care conține octava și cvinta, lipsindu-i însă cvarta. La un instrument de suflat care poate emite această zonă de armonice aparținînd fundamentalei specifice coloanei sale, sunetul 11 (care este ceva mai acut decît cvarta perfectă) poate fi coborît cu ușurință pînă la acuitatea dorită prin relaxarea buzelor ; tot astfel, pot fi acomodate și celelalte sunete, fie prin relaxare, fie prin contractare (împingere în sus). Într-adevăr, această practică a fost mult timp uzuală ; așa-numitul „Klarinblasen" la trompetă, pînă în vremea lui Bach, reprezenta tocmai această manieră de suflat. Însă permanenta grijă de corectare a sunetelor determină o mare nesiguranță în execuție, mai ales în tempourile vii. Întrucît armonicele naturale ale octavei inferioare nu formează o gamă continuă, relaxarea și împingerea prezintă importanță doar în cuprinsul octavei exemplificate ; totodată, octava superioară este doar cu greu accesibilă (dincolo de primele două sau trei sunete ale ei) pentru efor-

tul buzelor şi al plămînului. Ca parte componentă a gamei, această serie de sunete a prezentat, neîndoios, importanţă pentru practica muzicală, niciodată însă în domeniul teoriei muzicii.

O altă metodă însă este şi mai eficace, referindu-se, de asemenea, la experienţe străvechi în practica instrumentală. Ca punct de plecare, poate fi luată tastiera instrumentelor cu coarde. Aproape în toate cazurile, executantul necultivat va fi călăuzit de simţul său auditiv înnăscut, atunci cînd va acorda două strune alăturate în interval de cvintă sau de cvartă ; şi de-abia atunci cînd va acumula suficientă experienţă armonică, el va recurge şi la alte intervale. Dorind să urce pe coarda mai gravă din cele două, iniţial acordate în cvintă sau cvartă, şi să atingă (în trepte, aplicînd deget după deget) sunetul coardei libere acute, el va împărţi distanţa pe care o are de parcurs, fie în funcţie de poziţia comodă a degetelor, fie după considerente de calcul. Transpunînd dimensiunile obţinute asupra coardei superioare (sau, eventual, şi asupra celei următoare), el realizează o gamă eficientă. Sistemul sonor arab, cu întreaga lui teorie atît de bine dezvoltată, se bazează tocmai pe calcule de acest fel. Gamele astfel realizate constituie un material excelent pentru muzica pe o singură voce şi cu caracter pur melodic ; pentru scriitura la mai multe voci însă, ele se pot preta doar în mod condiţionat, întrucît acurateţea a fost neglijată în favoarea digitaţiei identice pentru toate coardele — respectiv, urmărindu-se exclusiv mişcarea paralelă în toate sensurile. În consecinţă, intervalele ce se formează din sunetele gamei nu prezintă întotdeauna aceleaşi dimensiuni ca modelele lor naturale, consfinţite în seria armonicelor. Auzul dimensional în scriitura pe mai multe voci, căutînd în permanenţă intervalele pure ale seriei de armonice, va fi nesatisfăcut atunci cînd nu le va putea găsi. În măsura în care gamele de acest gen conţin — în afara cvartelor şi a cvintelor — şi eventuale alte intervale perfecte, în aceeaşi măsură însă imobilitatea lor rigidă (justificată prin însăşi structura lor de gamă) va zădărnici orice fel de dezvoltare armonică liberă. De asemenea, execuţia la mai multe voci cere ca sunetele să-şi poată modifica neîncetat funcţionalitatea lor tonală prin raportarea la anumite fundamentale alternative, aparţinînd fie acordurilor, fie seriilor de armonice. Un sunet care apare, spre exemplu, ca terţă trebuie să poată fi susceptibil a se transforma — în acordurile următoare — în fundamentală, cvintă sau septimă. Dar din motive ce urmează încă a fi arătate, este absolut imposibil ca acelaşi sunet să exercite toate aceste funcţiuni fără a-şi modifica acuitatea. Rezumăm deci că acurateţea naturală este neglijată, iar înălţimile sunetelor sînt mobile — ceea ce face ca acest gen de gamă să-şi piardă caracterul său cel mai specific.

6

Acordajul temperat

Nici un fel de soluţie (indiferent cum ar fi fost ea găsită) cu privire la adevăratul rebus care este gama nu poate depăşi acest litigiu. Întotdeauna ne vom afla fie în faţa unei acurateţe insuficiente, fie în imposibilitatea unei nestînjenite desfăşurări pe mai multe voci. Este de aceea uluitor faptul că tocmai în domeniul diviziunii spaţiale mai sus descrise, a fost realizată una din cele mai geniale invenţii ale spiritului omenesc : gama noastră cromatică uniform temperată, uzuală la actualele instrumente cu claviatură. Dar şi ea constituie, în mod fatal, o soluţie de compromis ; însă este un compromis de felul acelora care au impus cîndva, în viaţa economică, circulaţia banilor în locul trocului. Moneda divizionară muzicală, acea serie de 12 semitonuri ale gamei uniform temperate, a devenit mijlocul universal de comunicare a muzicianului. Fireşte că nici una din distanţele dintre sunete — cu excepţia octavei — nu corespunde intervalelor perfecte ale seriei armonicelor. Şi diferenţa este tocmai într-atîta de mare, încît urechea s-o poată perfect sesiza, fără însă s-o resimtă drept insuportabilă în execuţia polifonică.

Este însă primejdios să oferi urechii numai muzică de structură intervalică temperată ; ea se va obişnui cu sonoritatea permanent tulburată, pierzînd — asemenea simţului gustativ, denaturat prin mîncăruri prea condimentate — simţul raporturilor naturale. Din fericire, elementele vocal-instrumentale capabile de a realiza intervalele perfecte deţin o majoritate covîrşitoare faţă de instrumentele cu claviatură, şi este greu de presupus că simţul nostru muzical să decadă vreodată în aşa măsură, încît să permită parvenirea acestor instrumente la vreo prioritate exclusivă. Cu toate acestea însă, avantajele lor sînt de nepreţuit. Căci dacă facem abstracţie de efectul lor sonor intrinsec, tocmai ele sînt acelea care ne-au înlesnit stăpînirea deplină şi fără conflicte a întregului sistem sonor. Însă faptul că practica muzicală fixează o limită (deşi nu prea strictă) între instrumentele cu claviatură şi celelalte dovedeşte recunoaşterea unei incompatibilităţi principiale ce există între cele două tipuri de instrumente. În comparaţie cu muzica orchestrală pură (precum şi cu muzica de cameră pentru coarde, suflători sau componenţă mixtă), compoziţiile în care pianul sau orga se alătură celorlalte grupări de voci nu sînt chiar atît de frecvente. Instrumentele cu claviatură se află fie subordonate în chip de acompaniament (ca de pildă pianul la cîntec), fie opuse în mod solistic orchestrei, cum ar fi în muzica concertantă pentru pian sau orgă. Unui mînuitor sensibil al arcuşului, muzica de

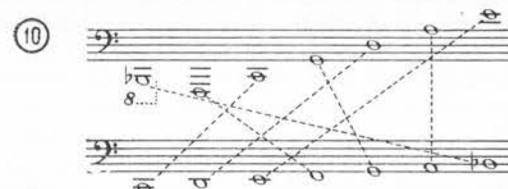
cameră destinată exclusiv coardelor îi va produce întotdeauna o satisfacție infinit mai mare decît cuplajul cu pian. Acesta din urmă îi va deveni cu atît mai nesuferit, cu cît grupul opozițional al coardelor va fi mai mare. În cazul cvartetelor și al cvintetelor cu pian, se mai menține echilibrul dintre masa sonoră a instrumentelor cu acordaj perfect și instrumentul cu claviatură (de acordaj temperat) ; pe de altă parte însă, acomodarea acordajului mobil cu cel rigid, deși posibilă într-o distribuție instrumentală mai restrînsă, este de-a dreptul nerealizabilă aci. De aceea, felul acesta de muzică de cameră, care vădește în mod pregnant discordia acordajelor, este rar practicat. Dimpotrivă însă, înălțimile sunetelor unui singur instrument cu acordaj perfect vor fi cu ușurință adaptate pianului (avînd rolul de „indicator pentru acordaj") de către însuși executantul în cauză — și de cele mai multe ori, în mod inconștient. Ca atare, sînt numeroase sonatele concepute pentru astfel de îmbinări ; ele oferă compozitorului avantajul de a putea îmbrățișa, cu numai doi interpreți, o suprafață armonică vastă.

7
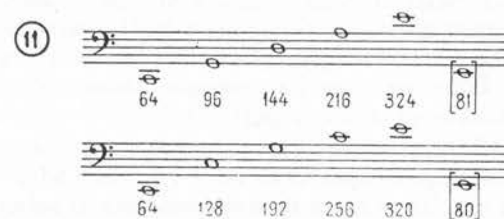
Încercări anterioare de formare a gamei

Atunci cînd menționasem așa-numitul „Klarinblasen", am putut constata că preluarea nemijlocită a gamei din cea de-a patra octavă a seriei de armonice nu putea duce la nici un rezultat satisfăcător. Nici prin înglobarea de octave și mai acute nu se realizează ceva mai potrivit — chiar dacă se aduce la acuitatea dorită un număr oarecare, selectat, de sunete, și aceasta doar prin transpunerea cu cinci sau șase octave înspre registrul grav. Dar o astfel de selecție s-ar putea efectua, în lipsa unor indicațiuni rezultînd din natura seriei armonicelor, doar după bunul plac ; pe de altă parte însă, arbitrarul nu are nevoie să se complice cu fenomenele atît de stufoase ca zonele mai acute ale seriei de armonice.

Din cauza aceasta s-au făcut, încă de timpuriu, investigații pentru elaborarea de legi privind formarea gamei, reglementări care să poată fi deduse din proporțiile celor mai simple intervale naturale — deci din componentele seriei de armonice situate în registrul grav. Un calcul înțelept fusese deja făcut în Grecia antică și anume calculul pitagorian. Conform acestuia, se cere ca raportul de 2 : 3 al seriei de armonice (cvinta) să fie axat — în ambele sensuri — pe o tonică. În felul acesta obținem inserarea, deja amintită, a cvintei și a cvartei drept coloană vertebrală a gamei. Prin răsturnarea în registrul grav și prin ulterioara ei transpunere la octavă, cvinta devine cvartă în interiorul octavei ce urmează a cuprinde gama pe care vrem s-o construim. Raportul de 1 : 2, ca fiind primul interval al seriei de armonice și care are prioritate asupra tuturor celorlalte intervale, nu face să rezulte — prin calcul — nici un sunet nou, ci doar mutări la octavă a unora deja existente ; ca atare, el servește pentru a plasa sunetele prea deviate în octava dorită :



În continuare, se aplică cvintei de deasupra tonicei (înspre acut), precum și cvartei situată sub tonică (înspre grav) intervalul de 2 : 3, iar sunetele obținute în acest fel se supun, din nou, aceleiași extinderi. Așezînd acuma deasupra celui mai acut sunet realizat pînă aici (respectiv, dacă am pornit de la *Do*, acesta va fi *la*) o ultimă cvintă și plasînd toate sunetele noi în limitele octavei *Do* — *do*, obținem o gamă heptatonică ce poate corespunde, în forma aceasta, și unor pretenții mai mari. Cam același lucru poate fi obținut dacă aplicăm — atît înspre acut cît și înspre grav — intervalul de secundă mare, situat între cvartă și cvintă, la cele patru sunete inițiale (fundamentală, octavă, cvintă și cvartă). Ce-i drept, o asemenea gamă ar include și sunete care nu corespund formei perfecte, stabilite în cadrul seriei sunetelor naturale. Așa, spre exemplu, sunetul *Mi* din gama heptatonică pitagoriană (cu tonica *Do*=64 vibrații pe secundă) este prea acut :



Acest sunet reprezintă transpunerea înspre grav a celei de-a patra cvinte a lui *Do*, și anume, *mi*[1] cu 324 de vibrații — sunet care este mai acut cu 4 vibrații decît al cincilea sunet armonic al lui *Do* (*mi*[1] cu

320 de vibrații). Această deviere foarte pregnantă de la acuratețea naturală (coma sintonică) a unui interval atît de important cum este acela de terță majoră face ca gama pitagoreiană să fie impracticabilă pentru muzica la mai multe voci.

Adăugînd tot mereu cvinte noi (constituindu-se astfel ciclul de cvinte) se merge la infinit. După cea de-a 12-a progresie de cvinte, se atinge un sunet care se află, și el, cu o comă mai sus decît octava sunetului inițial :

(12) Progresii de cvinte
16 24 36 54 81 121,50 182,25
273,38 410,06 615,09 922,64 1382,96 2075,94

Octave
16 32 64 128
256 512 1024 2048

129,75 128

Octava imediat superioară ar trebui să se formeze, de fapt, pe baza acestui sunet mai acut (ce-i drept, transpus înspre grav), iar cu fiecare nouă octavă s-ar ivi cîte o fundamentală și mai acută ; prin aceasta, racordarea la sunetul inițial ar fi imposibilă. La nevoie, urechea s-ar acomoda cu cvintele imperfecte, în cazul în care devierea s-ar menține foarte scăzută — lucru pe care-l dovedește gama uniform temperată. Însă ea nu poate admite octavele imperfecte.

Pentru a remedia inconvenientele acestui calcul cu cvinte perfecte, s-a procedat la cooptarea raportului de 4 : 5 din cadrul armonicelor ; în felul acesta, nu mai urmează a fi supraordonate și subordonate numai cvinte, ci s-ar tinde la realizarea tuturor sunetelor gamei prin suprapunerea, după plac, de cvinte perfecte și terțe majore. Firește că ne putem dispensa de calculul pe baza unui raport de 3 :4, întrucît prin înșirarea, în lanț, de cvarte, se poate realiza același lucru ca și în cazul calculului cu cvinte.

Gama obținută pe această cale oferă cele mai numeroase sunete intermediare avînd puritatea seriei de sunete naturale ; mai cu seamă terța majoră corespunde acuma terței naturale. Întrucît însă este imposibil de eliminat diferența de calcul (care se va manifesta întotdeauna și în mod necesar printr-un sunet greșit), avem tot interesul ca cel puțin octava să nu fie afectată sau și vreunul din intervalele mai importante. Precum în orice gospodărie obiectele supărătoare sînt depozitate într-un ungher întunecat și dosnic, tot astfel și coma este mutată spre acel interval mai puțin folosit. Luînd acuma din nou sunetul *Do* ca punct de pornire, deranjul va fi minim dacă secunda mică sau cvarta mărită vor deveni țapul ispășitor. În astfel de cazuri, sunetele *Re bemol* sau *Fa diez* sînt atît de greșite, încît nu pot fi folosite în vreun punct important. Înainte de introducerea temperării uniforme (fapt survenit în vremea lui Bach), instrumentele cu claviatură erau temperate numai în felul acesta. Și în acest sens există o serie întreagă de propuneri ce se deosebesc, în fond, numai prin indicațiile privind localizarea sunetului fals, precum și prin felul în care trebuie calculat locul acestuia.

Acela care posedă un auz muzical bun și care nu are habar de toate acestea va rămîne uimit de experiența pe care o poate dobîndi cu ocazia încercării de a acorda un pian. Urmărind după ureche, el va înșira o cvintă perfectă după alta, rătăcindu-se în așa hal în această aglomerare de intervale perfecte, încît după cîtva timp instrumentul va fi cel puțin la fel de dezacordat precum îl găsise.

8

Propunere nouă

Voi indica acuma o a treia modalitate pentru calcularea gamei, care ne va călăuzi spre scopurile ce n-au putut fi atinse prin procedeele menționate mai înainte. Din cele arătate pînă acum, reiese că nu intenționez nicidecum să elimin coma, și nici să propun îmbunătățiri sau construcții inedite de succesiuni de sunete temperate. Mă supun indicațiilor cuprinse în seria armonicelor, destinate atît începătorului, cît și auditorului inițiat, ajungînd astfel la alcătuirea simplă și neartificială a gamei.

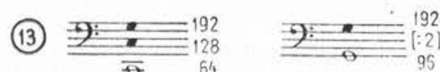
Calculul efectuat prin intermediul seriilor de cvinte și de cvinte cu terțe nu însemna nicidecum geneza primară a unei game. În acest caz, nu se pornea decît de la un model de gamă preexistent în practica muzicală, urmărindu-se o justificare *a posteriori* pentru acele intervale care se dovediseră, conform experienței, drept utilizabile. Cum s-ar putea explica oare altfel alăturarea de cvinte și terțe, precum și constituirea

de intervale (ca, de pildă, terța pitagoreiană) atît de puțin corespunzătoare sunetelor naturale? Căci în cadrul unui procedeu mai organizat, se poate renunța la măsurarea tuturor intervalelor cu ajutorul unui singur etalon-tip.

Să ne transpunem, ca în basme, în timpurile trecute ale genezei materialului de construcție sonor. Să ne imaginăm că nu cunoaștem decît sunetul răzleț; apoi că descoperim, deasupra lui, seria armonicelor și că urcăm — dibuind cu grijă sunetele acesteia — treaptă după treaptă. Făcînd cunoștință cu cel de-al doilea sunet armonic, ne putem edifica asupra naturii acestuia prin compararea sa cu sunetul de bază. Pentru cel de-al treilea, dispunem de-acuma de experiența dobîndită cu cifrele de raportare ale primelor două, iar cu fiecare sunet mai acut realizat, posibilitățile de comparare se multiplică.

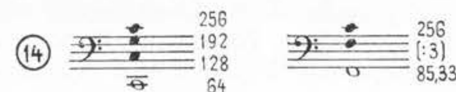
Pornim, și de astă dată, de la sunetul *Do*, avînd 64 de vibrații pe secundă. Cel de-al doilea sunet armonic, *do* cu 128 de vibrații, nu ne oferă date prea concludente. Dacă ar fi să-i facem concesia unor drepturi pe care le deține inițialul *Do* (datorită poziției pe care acesta o are în seria de armonice ținînd de sfera sa), atunci el va deveni fundamentala unei noi serii de armonice, care — cu excepția transpunerii la octavă — nu va prezenta nici un fel de deosebire față de cea dintîi. În această calitate, el formează limita superioară a gamei noastre.

Să-l considerăm acuma pe cel de-al treilea sunet armonic în lumina experienței dobîndite cu cei doi predecesori ai lui — pe *sol*, care se află, față de sunetul armonic imediat anterior, *do*, în raportul de 3 : 2. Îi putem acorda și acestuia rolul de sunet prim (nr. 1); el ar constitui, prin urmare, fundamentala unei noi serii de armonice, amplasate în afara octavei *Do* — *do*, pe care dorim s-o completăm ca gamă (după ce l-am considerat pe *do* drept sunetul cel mai acut al acesteia). Conferindu-i lui *sol* importanța unui al doilea sunet armonic (deci, dacă preia sarcina pe care o îndeplinește *do* în seria inițială), atunci el se transformă — față de fundamentala situată cu o octavă mai jos — în componentul superior al raportului de 1 : 2. Iar pentru obținerea noii fundamentale, împărțim numărul de vibrații ale lui *sol* (192) la 2:



Produsul va fi sunetul *Sol*, avînd 96 de vibrații. Prin urmare, putem stabili următoarea regulă în cazul procedeului nostru: pentru fiecare sunet armonic al seriei, se aplică — în mod succesiv — dimensiunile sunetului care se află dedesubtul său, în cadrul aceleiași serii; prin împărțirea numărului de vibrații ale armonicului pe care ne propunem a-l determina, la numărul curent al sunetelor mai grave al respectivei serii de armonice, obținem sunetele noii game. Și cu această constatare deținem cheia tuturor calculelor următoare. Acela care va înțelege calea mai sus descrisă, de la *Do* la *Sol* (prin intermediul lui *sol*), va putea urmări fără greutate formarea galaxiei noastre sonore.

Să examinăm acuma, cu dimensiunile realizate pînă la acest punct, sunetul imediat superior în seria armonicelor lui *Do*, respectiv, *do*¹ cu 256 de vibrații. Dacă îl considerăm ca sunet acut al raportului de 2 : 1, atunci obținem, prin înjumătățirea numărului său de vibrații, un sunet pe care-l avem deja, adică *do*. Transpunînd însă pe *do*¹ în poziția de sunet armonic nr. 3, cu alte cuvinte, presupunînd că el s-ar afla față de o fundamentală *x* în același raport ca și *sol* față de *Do* (adică de 3 : 1), atunci, pentru determinarea acestei fundamentale *x*, vom împărți numărul de vibrații ale lui *do*¹ (256) la 3 și vom obține sunetul *Fa* (85,33):

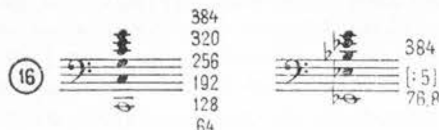


Cel de-al cincilea sunet armonic, *mi*¹ (320), va fi supus aceleiași operații. Ca sunet acut al raportului de 2 : 1, el ține de fundamentala *mi*; or, aceasta, fiind un sunet care depășește octava pe care dorim s-o completăm, nu ne este de folos. Transpunîndu-l pe *mi*¹ în raportul de 3 : 1 (transformîndu-l adică în sunet armonic nr. 3) și împărțindu-i numărul de vibrații la 3, obținem sunetul *La* (106,66). În calitate de component al raportului de 4 : 3, *mi*¹ devine deci cel de-al patrulea sunet armonic al noului sunet *Mi* (80):
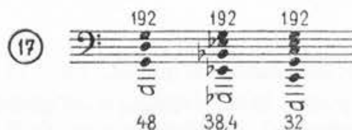


Dar și *sol*¹ (al șaselea sunet armonic, cu 384 de vibrații) creează, prin înjumătățire, un sunet care depășește ambitusul nostru de octavă, respectiv pe *sol*. Împărțindu-i numărul de vibrații la 3, obținem pe *do*,

deja existent ca sunet armonic al lui *Do*. Nici împărțirea la 4 nu ne oferă ceva nou ; rezultatul acesteia coincide cu sunetul *Sol*, pe care-l obținusem deja anterior. De-abia împărțirea la 5 va putea extinde numărul sunetelor noi, prin obținerea lui *Mi bemol* (76,8) :



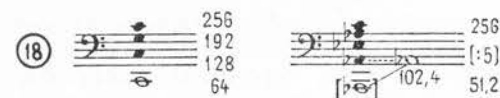
După cum vom mai vedea, al șaptelea sunet armonic deține o poziție cu totul aparte ; datorită acesteia, el marchează o limită superioară pentru sunetele cu care ne-am ocupat pînă acuma. Înainte de a trece la explicitarea lui, este cazul să supunem mai întîi celelalte șase sunete armonice unei noi analize aprofundate. Pînă în clipa de față, tratasem pe fiecare din acestea ca și cînd s-ar afla cu unul sau mai multe puncte înspre registrul *grav* al seriei de armonice. De data aceasta vom lua calea inversă ; și este vorba de o tratare de grad secundar. Cu alte cuvinte, nu mai pornim de la experiența acumulată prin urcarea sunet după sunet, care nu permite decît determinarea raporturilor situate dedesubtul fiecărei trepte atinse. Noua metodă de grad secundar folosește în așa măsură cunoștințele dobîndite pînă la actualul punct de acuitate (respectiv, al șaselea armonic), încît fiecare sunet ce urmează a fi determinat poate fi inclus și în raporturile intervalice situate deasupra lui (firește că tot pînă la nivelul de acuitate, mai sus menționat). Și nu s-ar putea obiecta că un asemenea procedeu ar fi arbitrar. După ce am fixat al șaselea sunet armonic drept limită superioară a calculelor noastre (aceasta datorită configurației aparte pe care o prezintă cel de-al șaptelea) și după ce fiecare armonic a fost trecut prin dimensiunile confraților săi situați în registrul grav, nu ne mai rămîne altă cale pentru realizarea de noi sunete ale gamei, decît aplicarea restului de dimensiuni proporționale (rămase disponibile în cadrul celor șase sunete armonice) asupra fiecăreia din armonicele situate în acest spațiu, luate în parte.

În felul acesta, armonicul nr. 3, *sol*, devine sunetul acut al raporturilor de 4 : 3, 5 : 4 și 6 : 5.

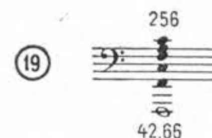


Or, fundamentalele ce rezultă din această situație le avem în gamă. Sunetul grav *Sol*₁ (48), care rezultă din împărțirea la 4 a numărului de 192 de vibrații, este de-acuma inclus prin armonicul său nr. 2, respectiv *Sol* (96) ; și tot astfel, rezultat prin împărțirea la cinci, sunetul *Mi bemol*₁ (38,4) este, și el, deja reprezentat. În fine, prin împărțirea la 6, nu se realizează nimic altceva decît *Do*₁ (32), a cărui octavă superioară constituie, în definitiv, fundamentala seriei noastre. Este limpede faptul că sunetele din gamă rezultînd din calculul nostru (și care, *nota bene*, nu mai pot fi considerate drept armonice, ci ca fundamentale noi) nu suportă modificare. O excepție ar constitui-o transpunerea la octava superioară, întrucît prin această operațiune tot nu apare altceva nou decît armonicul nr. 2, deja existent, al fundamentalei proaspăt determinate (și anume ca sunet *efectiv*, nu numai ca determinare) — sunet ce poate fi inclus în gamă la fel de bine ca și omonimul său nr. 1, care este tocmai fundamentala cea nouă.

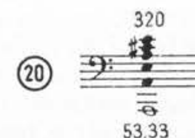
Împărțind acuma cele 256 de vibrații ale armonicului nr. 4, *do*¹, la 5 și la 6 :



obținem mai întîi pe *La bemol*₁ (51,2), al cărui armonic nr. 2 (cu 102,4 vibrații) va fi inclus în disponibilul nostru sonor ; apoi, pe *Fa*₁ (42,66), care se găsește însă deja inclus sub forma octavei sale :



Al cincilea sunet armonic, *mi*¹ (320), o dată inclus în raportul de 6 : 5 și apoi împărțit la 6, ne dă octava mai gravă a lui *La*, sunet pe care-l cunoaștem :



9

Al şaptelea sunet armonic

Al şaptelea armonic al lui *Do*, adică *si bemol*^{1}, cu 448 de vibraţii pe secundă, nu poate fi folosit. Dacă ar fi să procedăm cu acesta ca şi cu armonicele precedente, am ajunge la rezultate înfricoşătoare. La un atare procedeu, ar trebui să-l transformăm, rînd pe rînd, în sunet armonic nr. 2, 3, 4, 5 şi 6. Or, prin aceasta am realiza :

(21)

448 384 320 256 192 128 64 — 448 (:2) 224 — 448 (:3) 149,33 — 448 (:4) 112 — 448 (:5) 89,6 — 448 (:6) 74,66

respectiv, un *si bemol* (224), care ar fi neutilizabil datorită poziţiei sale acute şi a situării sale în afara octavei ce urmează a fi completată ; un *mi bemol* (149,33) la fel de neutilizabil, pentru acelaşi motiv ; un *Si bemol* (112) despre care putem afirma, anticipat, că s-ar preta mai puţin gamei noastre decît *Si bemol* cu 113,78 de vibraţii, ulterior determinabil. Analiza distanţelor dintre sunetele răzleţe ale gamei va explica preferinţa pe care o acordăm acestui din urmă sunet. De asemenea, obţinem, prin procedeul de mai sus, un *Sol bemol* (89,6), care prezintă acelaşi inconvenient ca şi *Si bemol*, şi, în fine, un *Mi bemol* (74,66). Acest *Mi bemol* constituie o tulburare, o formă mai gravă a lui *Mi bemol* (76,8), care se găseşte deja inclus în gama noastră. În privinţa distanţelor dintre sunetele gamei, trebuie să domnească o strictă raţiune sinoptică. Pînă acuma, intervalul minim dintre două sunete era secunda mică *Mi — Fa*, şi trebuia să facem tot posibilul ca să menţinem această distanţă drept minimă a întregii game. Însă noul microinterval dintre *Mi bemol* (74,67) şi *Mi bemol* (76,8) îşi reclamă, şi el, drepturile. Întrucît nu este admisibil să se alăture noi elemente sonore doar unuia sau altuia din sunetele gamei (şi care nu reprezintă decît scăderi minime ale acestora), ar urma ca fiecare sunet al gamei să fie prevăzut cu astfel de adăugiri. Or, aceste sunete nou constituite ar trebui să cunoască, la rîndul lor, alte noi mutaţii spre registrul grav, iar la aceste mutaţii s-ar adăuga iarăşi altele de acest fel — pînă cînd ne-am trezi cu o octavă formată dintr-o sută (sau chiar mai multe) sunete răzleţe. O asemenea alcătuire ar fi neutilizabilă, datorită lipsei sale de claritate, şi, totodată, inaccesibilă tehnicii instrumentale. Pentru a ne da perfect seama de inutilitatea acesteia în practica muzicală, este suficient să ne imaginăm un cîntăreţ angajat într-o luptă deznădăjduită cu astfel de microintervale.

După cum menţionasem anterior, în cazul alternării de acorduri (respectiv, la înlănţuiri armonice), fiecare sunet al gamei trebuie să fie capabil să devină, în afară de fundamentală, şi alt sunet acordic de oarecare importanţă. De la această regulă nu ar putea face excepţie nici sunetele derivate din cel de-al şaptelea armonic. Fiecare din aceste sunete derivate ar genera, în acut, cîte o nouă serie de armonice, din care armonicul nr. 7 s-ar impune în acelaşi fel în care o făcuse omonimul său din seria iniţială. Consecinţa firească ar fi haosul.

Nu este oare de mirare că lumea muzicală nu a reuşit, după atîtea milenii, să stăpînească particularităţile celui de-al şaptelea sunet armonic ? Şi încercările de a-l integra în sistemul nostru de gamă nu au lipsit, cu siguranţă. Căci, în definitiv, el poate fi folosit, ca şi alte sunete „impure", în melodic — cu condiţia însă de a avea un rol subordonat în completarea spaţiilor principale. Dar introducerea sa în armonie ar avea, neîndoios, consecinţele mai sus descrise. Străduinţa de a extinde sistemul nostru sonor în această direcţie este la fel de lipsită de sens ca, spre exemplu, încercarea de a institui fracţiile drept element al sistemului nostru matematic, bazat pe cifrele întregi. Antichitatea poseda simţul cifrelor şi al raporturilor dintre ele într-o măsură cu mult mai mare decît oamenii timpului nostru — aceştia au înlocuit sensul cifrei prin mercuriale, statistici şi bilanţuri. Se cunoştea atotputernicia cifrei 7 ; cine-i deţinea misterul putea deveni stăpînul sau nimicitorul alcătuirii lumeşti. Este de aceea lesne de înţeles că o asemenea cifră mistică şi enigmatică a fost considerată drept sacră. Or, şi pentru simţul muzical, domeniul sacru este inaccesibil.

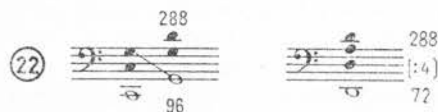
10

Derivarea celorlalte sunete
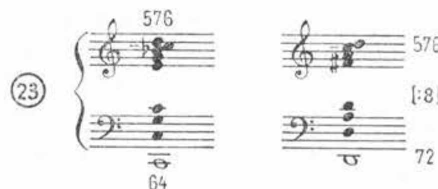
Ca şi armonicul nr. 7, armonicele situate deasupra acestuia pot fi la fel de puţin folosite pentru a genera alte sunete. În mersul genezei, fiecare din aceste sunete ar trebui să ia mai întîi locul celui de-al şaptelea, fapt prin care încîlcitul ghem sonor — creat deja din prima fază a deducerii — s-ar amplifica la nesfîrşit. Cu toate acestea însă, gama noastră mai prezintă lacune, deşi am explorat în toate sensurile posibile regiunea celor şase armonice.

Vigoarea genetică a străbunului sunet *Do* s-a epuizat. Sunetele născute din ființa sa — *do, Sol, Fa, La, Mi, Mi bemol, La bemol* — îl înconjoară ca un mîndru șirag de feciori. Ele vor începe cîndva o viață de sine stătătoare, atunci cînd vor fi părăsit căminul părintesc. În familia sunetelor, acest proces poartă denumirea de modulație. Dar ele pot întemeia un cămin propriu chiar și în timpul tutelei părintești, fericindu-și tatăl cu un cîrd întreg de nepoței. În ce ne privește, acest lucru înseamnă că trebuie să tratăm armonicele sunetelor cuprinse între *Sol* și *La bemol* (în măsura în care se află situate în cadrul sectorului de șase sunete, respectiv *Do* — sol^1) în același fel în care tratasem, pînă acuma, și armonicele lui *Do*. Întrucît metoda este acum cunoscută, ea nu ar necesita decît unele lămuriri sumare.

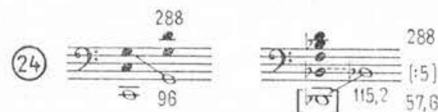
Din armonicul nr. 3 al lui *Sol*, și anume, re^1 cu 288 (3×96) de vibrații, îl deducem pe *Re* (72), printr-o împărțire la 4 :



Ca exemplu comparativ, poate servi sunetul *Re* obținut prin împărțirea la 8 a lui re_2 — armonicul nr. 9 al lui *Do* :

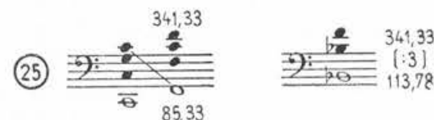


În continuare, prin împărțirea la 5, obținem pe *Si bemol*$_1$ (57,6) :

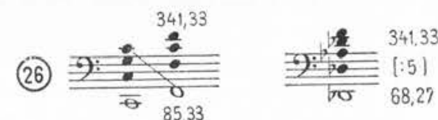


Octava superioară a acestui sunet (situat în afara ambitusului nostru de octavă), și anume, *Si bemol* (115,2), nu se pretează pentru gama noastră, întrucît distanța pînă la sunetul imediat alăturat, *La* (106,66), ar fi disproporționat de mare ; pentru *Si bemol* sînt deci valabile cele arătate cu privire la *Mi bemol* (74,66), însă în sens invers. Sunetul armonic imediat următor din *Sol* nu generează decît sunete de care dispunem deja, el fiind, structural, identic cu armonicul nr. 6 al lui *Do*.

Armonicul nr. 3 al lui *Fa* corespunde armonicului nr. 4 al lui *Do*, ca atare, deja explorat. În ce privește însă pe fa_1 cu 341,33 de vibrații (4×85,33), acesta este din nou fertil ca fiind sunetul armonic nr. 4 al lui *Fa*. El ne oferă, prin împărțirea la 3, pe *Si bemol* (113,78) pe care-l căutam :
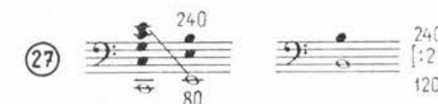


în timp ce împărțirea lui la 5 ni-l dă pe *Re bemol* (68,27) :



Armonicele lui *La* (*la* și mi^1) nu produc decît elemente deja existente.

Pornind de la *Mi*, vom obține, prin împărțirea la 2 a numărului de vibrații aparținînd armonicului nr. 3, respectiv, *si* (240), pe *Si* cu 120 de vibrații :

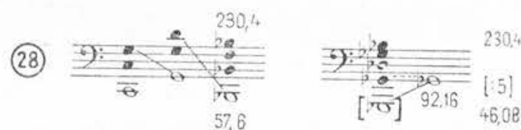


Progeniturile tîrzii *Mi bemol* și *La bemol* ne oferă sunetele *Sol bemol* (92,16), *do bemol* (122,88) și *Fa bemol* (81,92). Sîntem însă dispuși să renunțăm la această ofertă. Pe *Sol bemol* îl vom obține într-o formă mai adecvată, care să-l situeze față de sunetele lui învecinate în raportul celui mai mic interval existent (și anume, a semitonului *Mi-Fa*) ;
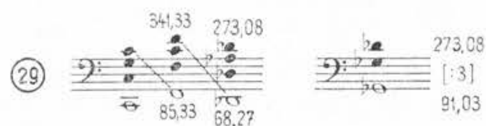
sunetul *do bemol* (122,88) incomodează pe nepoţelul său, născut mai de timpuriu, *Si* (120), în timp ce *Fa bemol* (81,92) nu se prea împacă cu *Mi* (80). Ce-i drept, aceste sunete pot apărea foarte bine în decursul înlănţuirilor de acorduri, dar în cazul acesta, fie că ne aflăm în faţa unei modulaţii (prin care se suspendă legătura lor cu seria lui *Do*), fie că *do bemol* şi *Fa bemol* nu şi-au abandonat apartenenţa lor la *Do* ; în care caz pot fi considerate doar ca note secundare ale lui *Si bemol* şi *Mi bemol* — fără să aibă vreo funcţiune armonică secundară, pierzîndu-şi independenţa.

Cu toate că şi fiii lui *Do* şi-au făcut datoria, gama noastră tot nu este încă completă. Dacă rînduim, în sens ascendent, sunetele obţinute pînă acuma, în spaţiul dintre *Do* şi cel de-al doilea armonic al acestuia, *do*, observăm că se deschide încă o lacună, între *Fa* şi *Sol*. Căci distanţa dintre toate celelalte sunete comportă cîte un semiton.

Familia devine completă o dată cu adoptarea în sînul ei a strănepoţilor lui *Do*. Pornind de la nepotul *Si bemol* (115,2), se ajunge la *Sol bemol* (92,16), octava superioară a lui *Sol bemol₁*, care rezultă din împărţirea la 5 a numărului de vibraţii aparţinînd celui de al doilea armonic al său (*si bemol* : 230,4) ; acelaşi care fusese menţionat, ceva mai înainte, ca fiind derivat din *Mi bemol*.

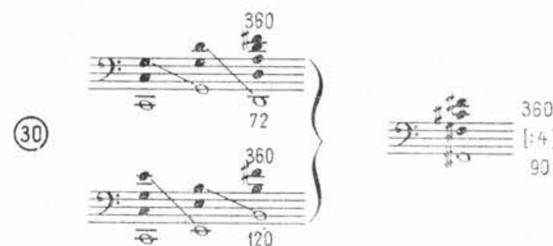


Acest sunet însă ne-ar pune în aceeaşi situaţie dificilă ca şi acel foarte grav *Sol bemol* (89,6), derivat din sunetul armonic nr. 7 : el este prea sus, lucru care se poate observa cu uşurinţă din spaţiile inegale faţă de vecinul său imediat următor înspre *grav*, *Fa* (85,33), şi faţă de cel imediat următor înspre acut, *Sol* (96). Ca atare, vom plasa în locul său un *Sol bemol* mai potrivit, pe care-l obţinem din *Re bemol* :



Sunetul său armonic nr. 4, şi anume, *re bemol*[1] (273,08), ne oferă, prin împărţirea la 3, un *Sol bemol* cu 91,03 de vibraţii, a cărui fracţie insignifiantă poate fi neglijată. Dar şi ceilalţi doi nepoţi, *Re* şi *Si*, îşi au

urmaşii lor. Armonicul nr. 5 al lui *Re*, care este, în definitiv, identic cu armonicul nr. 3 al lui *Si* (şi anume, *fa diez*[1]), ne dă — recalculat în raportul de 4 : 3, deci cu numărul de vibraţii împărţit la 4 — un *Fa diez* cu 90 de vibraţii, respectiv cu o vibraţie în minus faţă de rubedenia sa, *Sol bemol* :



S-ar părea că din poziţia aceasta a lui *Fa diez* faţă de *Sol bemol*, a rezultat totuşi ceea ce dorisem să evităm la determinarea sunetului armonic nr. 7, şi anume, distanţe microintervalice. Dar lucrul este valabil numai pentru acest singur caz, iar sunetele din gamă obţinute pînă acuma nu sînt afectate de aceasta. Cu o astfel de tulburare măruntă o mai putem scoate la capăt ; însă nu am fi putut opune nici un fel de pavăză adevăratului cataclism al sunetelor care s-ar fi produs prin înglobarea fatidicului armonic nr. 7. În poziţia care ne interesează (octava mare), o comă de mărimea unei vibraţii nu apare chiar atît de supărătoare ca aceea care survine prin suprapunerea terţei naturale cu cea pitagoreiană (80 : 81) ; ea este totuşi îndeajuns de mare pentru ca urechea să perceapă distinct diferenţa de acuitate. Oricum însă, este cea mai mică posibilă şi, în tot cazul, mai acceptabilă decît aceea care s-ar fi creat prin includerea unui *Sol bemol* (92,16) derivat din *Mi bemol*.

Începînd de la acest punct, familia nu se mai măreşte. Este drept că nepotul *Re bemol* ar mai putea genera un *Fa bemol* sau un *Si dublubemol* ; însă aceste sunete sînt exclusiv de felul acelora pe care le deţinem deja, şi în forme mai adecvate (*Mi* şi *La*). Ele n-ar face decît să distrugă acurateţea acestora din urmă, şi în afară de asta, *Fa bemol* mai fusese cîndva respins de către noi. Toţi ceilalţi strănepoţi au mai apărut o dată în gama noastră, iar din partea urmaşilor acestor strănepoţi nu trebuie să ne aşteptăm la nici un fel de spor. Întrucît strănepoţii sînt, din capul locului, grevaţi de elementul tensional al comei, este normal ca tot ce derivă din aceştia să lunece din ce în ce mai mult spre impur, pierzînd astfel coerenţa armonică cu sunetul originar. În

afară de aceasta, gama noastră tot este completă şi nu mai necesită nici un sunet în plus. Rînduind acuma, în sens ascendent, toate sunetele pe care le-am determinat între *Do* şi *do*, constatăm că distanţele dintre elementele izolate ale lanţului tonal nu au chiar aceleaşi dimensiuni. Ele apar sub forma raporturilor de mărime prefigurate în octavele 4 şi 5 ale seriei de armonice, şi anume, 15 : 16, 16 : 17, 17 : 18 şi 18 : 19 (cantităţile fracţionare ale numărului de vibraţii pot fi neglijate, în sensul realizării unor cifre de raport clare). Toate aceste intervale sînt sesizate ca semitonuri. Şi trebuie spus că urechea nu este nici ameninţată să perceapă vreo plăsmuire asemănătoare tonului întreg (cel mai mare spaţiu intersonic, 15 : 16), şi nici să i se pară raportul de 18 : 19 (constituind cel mai mic spaţiu intersonic) ca fiind o deviere chiar atît de flagrantă, aşa cum ar fi fost cea provocată de sunetele $^{-}$*Si bemol* (112), $^{+}$*Si bemol* (115,2), $^{-}$*Sol bemol* (89,6), $^{+}$*Sol bemol* (92,16) şi $^{-}$*Mi bemol* (74,66), menţionate mai sus. Din inegalitatea semitonurilor rezultă că şi tonurile vor apărea cu dimensiuni variate ; ele se pot apropia, cu aproximaţie, dimensiunilor pe care le prezintă sunetele 8—10 ale seriei de armonice.

Se pune însă întrebarea : această inegalitate a distanţelor nu contravine oare cerinţei mai înainte exprimată — de realizare a unor dimensiuni simple şi clare, de menţinere a intervalului semitonic originar, *Mi — Fa* ? Nicidecum. Căci, pe de o parte, după cum s-a arătat, devierea nu este niciodată atît de mare încît să pericliteze referirea la acest semiton-etalon ; iar pe de alta, tocmai inegalitatea distanţelor este aceea care ne face să resimţim, cu atîta precizie, strînsa corelaţie a sunetelor gamei cu sunetul lor generator. Spre exemplu, în cadrul gamei ţinînd de sunetul generator *Do*, succesiunea *do — re bemol — mi bemol* este în aşa fel realizată, încît progresia *do — re bemol* se află în raportul de 16 : 17, iar *re bemol — mi bemol* în acela de 8 : 9. Considerînd însă, în cadrul aceluiaşi grup de sunete (*do — re bemol — mi bemol*), pe *Re bemol* ca sunet generator, raporturile de mai sus devin 15 : 16 şi 8 : 9, întrucît cele trei sunete ale succesiunii primesc, faţă de *Re bemol*, aceeaşi funcţiune pe care ar avea-o, în seria lui *Do*, sunetele *si — do — re*.

Datorită simţului lor subconştient pentru dimensiunile intervalice, cîntăreţii, instrumentiştii arcuşului, precum şi suflătorii pot diferenţia foarte precis tonurile sau semitonurile mari de cele mici. În măsura în care acestea se află cuprinse într-o gamă ţinînd de o anumită fundamentală sau de un anumit sunet generator (atragem încă o dată atenţia asupra faptului că includerea „fiilor" şi a „nepoţilor" în formarea gamei nu înseamnă nicidecum modulaţie !), distanţele de ton şi de semiton se realizează aşa cum o prevede seria-model respectivă. În clipa

însă în care sunetul generator se schimbă, atunci minusculele diferenţe intervalice se orientează, şi ele, în funcţie de acesta.

În gama uniform temperată nu poate avea loc o asemenea acomodare faţă de sunetul fundamental sau generator ; ca atare, urechile mai sensibile sînt private de farmecul rafinat al reflexelor veşnic schimbătoare ale fundamentalelor, atunci cînd este vorba de muzica interpretată la instrumente cu claviatură. Acestei muzici îi lipseşte acea delicată frămîntare interioară, ce rezultă din cvasi-imperceptibilele unduiri sonore. Aici este tocmai punctul nevralgic al unei astfel de muzici : pentru a nu căpăta un caracter obositor, executantul trebuie să fie capabil de a abate atenţia auditorului de la această deficienţă naturală a ei, prin tot felul de fineţe interpretative — prin nuanţare, dinamică, tuşeu.

11

Coma

Exemplul citat anterior (*do — re bemol — mi bemol = si-do-re*) ne face să recunoaştem locul de amplasare a comei în realizarea desfăşurărilor melodico-armonice. Interpretul instrumentelor cu claviatură nu trebuie să-şi bată capul în această privinţă ; la instrumentul său, coma este astfel repartizată încît octava se închide ciclic, fără ca vreun interval să fie obligat să suporte, el singur, povara sunetului greşit. Însă toţi ceilalţi muzicieni, cum sînt cîntăreţii, interpreţii arcuşului şi suflătorii, execută netemperat. În orice caz, în execuţia acestora, deplasarea comei se produce prin reprezentarea sunetelor în cauză sub forma lor cea mai simplă şi conform indicaţiilor auditive. Asta înseamnă că ei execută cvintele şi cvartele în acurateţe naturală, în timp ce la terţă şi la sextă apar deja mici oscilaţii (după respectiva funcţie melodică sau armonică) ; în felul acesta, restul intervalelor este acomodat după intervalele principale. În consecinţă, coma este situată în acele intervale cărora urechea le suportă o oarecare impuritate. Or, lucrurile nu se desfăşoară întotdeauna chiar atît de uşor. În repeziciunea schimbărilor de armonie, deseori acordurile nu sînt realizabile în forma lor cea mai curată. În astfel de cazuri, se caută cel puţin realizarea cu acurateţe naturală a acordurilor în punctele cele mai importante ale desfăşurării, celelalte urmînd a se acomoda acestora, după posibilităţi. Dar dacă înlănţuirile armonico-melodice cunosc modificări structurale în aşa măsură încît fundamentalele seriilor lor de sunete să nu mai poată fi decît cu anevoie corelate de către ureche (acordurile limitîndu-se, cu toate acestea, la cele mai simple structuri trisonice), atunci deplasarea

lină — să-i zicem „lunecătoare" — a comei, așa cum aceasta a fost descrisă mai sus, devine mai săltăreață : fiecare acord va apărea, ce-i drept, în forma sa cea mai pură, însă el va fi cu totul, sau doar în parte, deplasat — cu coma respectivă — în raport cu zona înconjurătoare.

De cele mai multe ori, instrumentiștii sau cîntăreții realizează această compensare a sunetului în mod inconștient ; chiar în succesiuni armonice care nu pot fi sesizate rațional decît cu încetineală (datorită naturii lor complicate sau a rapidității), urechea singură îi conduce să deplaseze coma în punctul sonor cel mai defectuos. Atunci cînd apar raporturi armonice prea neclare, sau succesiuni de fundamentale într-o ordine imprecis determinabilă, urechea își pierde siguranța ; în asemenea cazuri, instrumentistul sau cîntărețul nu știe unde trebuie făcută compensarea, el interpretează sau cîntă impur. Din această cauză, înlănțuirile bazate pe un cromatism sau o enarmonie prea pregnante nu se pot executa decît anevoie cu toată acuratețea. Pentru coriști, asemenea fragmente sînt de cele mai multe ori neexecutabile, cu toată experiența acumulată de auzul cîntăreților în decursul istoriei muzicii. Acest lucru dovedește că arta interpretativă, componistică, precum și teoria muzicii nu trebuie să neglijeze niciodată condițiile care se impun atît prin realitatea intervalelor perfecte cît și prin cerințele urechii ; or acestea trebuie detectate, cît mai mult cu putință, în sunetele înseși. Asta însă nu înseamnă nicidecum constrîngerea de a ne întoarce, în materie armonico-melodică, la o stare primitivă. Materialul armonic și melodic este în mod nelimitat variabil, prin continua interpretare alternativă pe care e în stare să i-o confere compozitorul. Însă de cînd se face muzică și atîta timp cît se va mai face, toate fenomenele muzicale se bazează pe realități ancestrale ce nu pot fi desconsiderate, dacă dorim ca în arta sunetelor să domnească sens și ordine. Oricît ar fi de educabile urechea și rațiunea în tot ce privește sunetul ca exteriorizare nemijlocită, ele se conduc după condițiile oferite de natură atunci cînd este vorba de principiile ascunse ale acestuia. Nu este oare de-a dreptul superficial să încerci a explica pe cale pur fizică fenomene atît de profund împletite cu trăirea sufletească, cum ar fi simțul inconștient al compensării comei sau chiar numai raporturile între sunete luate în general ? Căci, în definitiv, acomodarea grupelor sonore la sunetele lor generatoare nu reprezintă pentru trăirea noastră o simplă compensare matematică a cifrelor de vibrații și a proporțiilor. Și nu derivarea sunetelor gamei din seria armonicelor ne dă bucuria audiției muzicale bune ; ceea ce se petrece în simțirea noastră nu poate fi exprimat prin unități de măsură — nici măcar procesul fizic auditiv din timpul executării nu poate fi explicat prin considerentele noastre de ordin științific.

Putem admite că referirea noastră la seriile de armonice, inclusiv raporturile lor dimensionale, constituie o măsură greoaie și aproape neadecvată față de cele mai subtile emoții sufletești pe care trebuie să le solicite muzica noastră — mai ales că știința cunoaște metode cu mult mai rafinate pentru elucidarea fenomenului sonor auditiv. Însă aceste realități acustice brute prezintă totuși un avantaj : ele sînt simple de înțeles și se află în cea mai strictă și operativă corelație cu meșteșugul instrumental, de folosință cotidiană, al muzicianului. Ceea ce este pentru auditor revelația trăirii interioare reprezintă pentru muzician — în primul rînd — o problemă de acordaj, de presare a buzelor, de digitație ; cele mai emoționante frumuseți ale sonorităților mozartiene constituie pentru el, mai întîi de toate, pagini de partitură. Abstracție făcînd de efectul lor psihologic, intervalele constituie autentice și palpabile jaloane de traseu ; acordurile pot cîntări mai mult sau mai puțin, în schimb sunetele au dimensiuni și proporții, întocmai ca obiectele materiale. Este cert că muzicianul trebuie să cunoască, mai mult ca oricare altul, efectul psihologic și frumusețea muzicii sale ; să nu se afle în postura de ignorant sau de nerod față de creațiile de artă ori față de aprecierile înțelepte ce privesc acest domeniu. Dar la ce-i poate folosi oare marea înțelepciune, atîta timp cît nu știe să aplice de așa manieră emisia vocală, presarea buzelor și digitația, încît să poată realiza o imagine sonoră emoționantă pentru auditor ?

Pentru compozitor (și, ca atare, pentru toți muzicienii ceilalți ce se ocupă cu tehnica scriiturii), cît și pentru instrumentistul de calitate, acest lucru rămîne la fel de valabil : realizarea celei mai profunde impresii, prin meșteșugul cel mai bun posibil. Iar în sensul acesta, modul nostru materialist de tratare îl va ajuta mai sigur decît multe argumentări ultrasavante privind desfășurarea muzicală. Fenomenele acustice, ca oglindire a proceselor sufletești, au constituit întotdeauna punctul optim de pornire în cercetările de tehnică a scriiturii ; și este de presupus că și în viitorul apropiat, în ciuda tuturor rezultatelor obținute prin cercetări, el nu va putea fi înlocuit prin ceva mai adecvat. Va apărea cîndva, poate, o minte genială, capabilă de a da lucruri la fel de excepționale pe tărîmul cercetării savante ca și pe acela al muzicii și care să ajungă la noi principii didactice pe care să se poată clădi un sistem al artei componistice, într-o formă cu mult mai clară și mai cuprinzătoare decît ne-am putea-o imagina. Pînă atunci însă, limitarea la baze mai simple și ușor inteligibile ni se pare cu atît mai indicată, cu cît astăzi este absolut necesară axarea pe simplitatea mijloacelor și pe eficacitatea nemijlocită a acestora, în toate domeniile de activitate muzicală.

12

Recapitulare

Pînă aici, am desluşit sunetul pur al seriei de armonice, am cercetat cu de-amănuntul materialul sonor brut, am pătruns specificul şi particularitatea acestor armonice şi am găsit astfel metoda cea mai justă de a regrupa seria armonicelor (o serie cu structură verticală, cu intervale suprapuse în mod proporţional, absolut simple şi neinterpretabile) într-o altă serie: gama cromatică a celor 12 sunete. Ea se desfăşoară în trepte, sub formă de sunete ascendente, de la fundamentală pînă la octava imediat următoare. Distanţele dintre trepte sînt egale ca mărime, cu excepţia unor minime adausuri sau scăderi, care nu tulbură însă impresia acestei egalităţi, ci, din contra, permit reliefarea şi mai pregnantă a funcţiunii fiecărui sunet în raport cu fundamentala seriei respective. Modul de calcul folosit la determinarea sunetelor gamei nu poate fi înlocuit prin nici un alt procedeu uzual de alcătuire a acesteia. Calculul logaritmic al acuităţii sunetelor, stabilirea prin calcul cu *cent*, precum şi orice altă diviziune de spaţii microsonore nu prezintă nici un fel de valoare pentru noi, întrucît nu sînt în stare să dea vreun răspuns în privinţa substanţei esenţiale a gamei noastre, şi anume, despre relaţia dintre sunetele izolate ale acesteia şi sunetul lor generator.

Parcă îl aud pe cititor, care m-a urmărit plin de înţelegere pînă la acest punct, întrebîndu-mă acuma cu nerăbdare: „Pentru ce toate acestea? Gama cromatică nu constituia, în fond, o noutate pentru noi; ar fi fost, poate, mai simplu s-o considerăm ca o realitate fundamentală arhicunoscută şi să ne fi cruţat de calculele atît de neplăcute pentru muzician". Acestui cititor trebuie să-i replicăm însă următoarele: gama cromatică este, fireşte, cunoscută — dar (cel puţin pînă acuma) doar ca o îmbogăţire sau o şubrezire funcţională a gamei diatonice de şapte sunete, majoră şi minoră. Toate tratatele de compoziţie din trecut pornesc de la gamele majoră şi minoră, ca fiind elementele de construcţie ale creaţiei muzicale, şi reprezintă, prin aceasta, o opinie îndeobşte răspîndită. Din proprie experienţă îmi este cunoscut faptul că enunţarea unei altfel de convingeri decît aceasta are de întîmpinat o opoziţie înverşunată, atît din partea muzicienilor cît şi din aceea a profanilor. Situaţia actuală este asemănătoare tranziţiei medievale de la modurile bisericeşti la tonalitatea major-minoră; respectiv, munca practică se află de mult ajunsă într-un stadiu la care cunoaşterea teoretică nu a putut-o încă urma. Toţi compozitorii se folosesc astăzi de relaţiile armonico-melodice lărgite, aşa cum reies ele din materialul de construcţie al gamei cromatice; însă în lipsa unei baze teoretice satisfăcătoare, ei mai încearcă să înghesuie toate fenomenele, cu multă cazná, în cadrul strîmt al interpretării diatonice. Cel ce îşi dă seama de cîte explicaţii întortochiate şi neclare s-ar putea dispensa teoria muzicii prin aplicarea gamei cromatice în legătură cu seria de bază ar păţi-o aidoma aceluia care posedase cîndva, în gospodăria sa, o scară de lemn şi pe care o considera, plin de dispreţ, drept un obiect nefolositor. De-abia atunci cînd incendiul îi va arde treptele casei, nelăsîndu-i altă cale de salvare decît fereastra, el va recunoaşte valoarea acestui obiect subestimat, dîndu-i, pe viitor, o consideraţie corespunzătoare. Or, în muzică, noi am trecut prin acest incendiu şi sîntem bucuroşi de a fi recunoscut valoarea de scară de incendiu a gamei cromatice.

Dar luînd-o pe aceasta drept bază, nu înseamnă nicidecum că armonia şi melodia trebuie să se complacă neapărat într-un permanent du-te vino de jalnice lunecări în semitonuri, şi nici ca sunetele gamei să fie chinuite, fără nici un sens, în mii de alternative, conform unor plăsmuiri fără noimă. Căci tot ce îşi găsise expresie în diatonie se poate reprezenta cel puţin la fel de bine şi în cromatism, întrucît gamele diatonice sînt pe deplin cuprinse în gama cromatică. Azi, ca şi odinioară, ne bucurăm de aceleaşi avantaje ale corelaţiei tonale, precum şi ale coeziunii armonice şi melodice; însă vrem să lepădăm lanţurile care ne împiedică la păşit, să renunţăm la nişte ochelari ce răstălmăcesc, într-o imagine cenuşie, întreaga bogăţie a esenţei coloristice.

Adversarul unor astfel de puncte de vedere s-ar putea referi la simplitatea naturală a gamelor heptatonice. Însă calculele mele sînt menite să demonstreze că gama cromatică se poate deduce, la fel de bine, şi din seria armonicelor, că, datorită folosirii exhaustive a celor mai clare relaţii ale armonicelor, această gamă cromatică se poate referi la argumente cu mult mai logice — în sfîrşit, că ea se dovedeşte a fi deci cea mai firească gamă dintre toate şi cea mai adecvată totodată practicii melodico-armonice.

Desigur că şi gama pentatonică este un fenomen firesc. Ea se axează pe intervalele principale de octavă, cvintă şi cvartă, necunoscînd nici măcar terţa majoră spre a-şi completa spaţiile. Însă pentru noi, acest lucru înseamnă absenţa celui mai esenţial element de construcţie armonică, precum şi lipsa oricărei perspective. După cum pentatonia nu permite decît o armonie monotonă şi rigidă (care, de altfel, nici nu-i corespunde din punct de vedere stilistic), tot astfel şi melodiile construite pe baza ei sînt reci, nedefinite ca gen şi ermetice. Din această cauză, pentru înţelegerea muzicii pentatonice se cere — în măsură mai mare ca de obicei — cunoaşterea lumii înconjurătoare, a oamenilor şi a împrejurărilor cărora ea le poate servi. Gamele pentatonice îşi dispută şi astăzi întîietatea în Asia, însă în muzica europeană, ele au fost prea puţin folosite, datorită numărului mic de sunete pe care-l posedă în cadrul octavei. Doar puţine reminiscenţe de muzică

populară irlandeză şi scoţiană, alături de fragmente răzleţe din alte regiuni, mai dovedesc prezenţa ei din trecut.

Vechile game greceşti (care au constituit — sub forma puţin modificată a modurilor bisericeşti — materialul de construcţie al compoziţiei medievale) reprezintă, desigur, o bază de nobilă alcătuire melodică. Însă ele sînt născute, într-o atît de mare măsură, din simţirea pur melodică şi au fost într-atîta de exclusiv concepute pentru acest gen de compoziţie, încît pot fi asemuite cu nişte şine ce constrîng gîndirea muzicală să evolueze într-o anumită direcţie liniară — în ciuda faptului că această gîndire se foloseşte, incontinuu şi în mod simultan (în preferinţa-i pentru mijloacele melodice de expresie) de elemente armonice. Modurile bisericeşti şi-au încetat existenţa în clipa în care simţul armonic a început să-şi contureze adevărata expresie, în momentul apariţiei scrisului pe mai multe voci. În fond, fiinţa acestor moduri este în contradicţie cu orice alcătuire armonică, aceasta din urmă neputînd fi adăugată modurilor decît prin numeroase explicaţii suplimentare. O dată cu apariţia scrisului pe mai multe voci, se instaurează dominaţia gamelor diatonice, majoră şi minoră. Cu toate acestea, secole de-a rîndul au dăinuit încercările de a readuce arta compoziţiei polifonice, aflată în continuu progres, la game neadecvate acesteia.

Este neîndoios faptul că gamele majoră şi minoră constituie un material abundent. Căci de-abia datorită lor a fost posibilă uriaşa dezvoltare, mai cu seamă pe tărîmul armoniei. Se pune însă întrebarea . n-au favorizat ele oare şi introducerea de formule şi modulări rigide, în care muzica putea fi ameninţată să se sufoce ? Au existat din totdeauna refractari care să se ridice împotriva dictaturii major-minorului : anumiţi italieni în perioada tîrzie a Renaşterii (printre care Gesualdo, ducele de Venosa), dar mai cu seamă Mozart, care — într-o bună parte din lucrările sale — a zguduit în mod serios pilonii acestor restricţii.

Detronarea se petrece însă în secolul trecut. Wagner, cu al său „Tristan“, determină înlăturarea hegemoniei major-minorului. În locul gamei diatonice este înscăunată, fără greş, cea cromatică, formînd baza tuturor liniilor melodice şi alcătuirilor armonice. Însă revoluţia era prematură. Vigoarea şi justeţea acestui pas îndrăzneţ au rămas solitare şi fără urmări pentru moment. Timp de decenii încă, *Tristan* avea să alcătuiască singura lucrare pe bază cromatică ; nici măcar creatorul ei n-a mai întreprins o a doua incursiune atît de viguroasă în noul teritoriu. De-abia spre sfîrşitul secolului trecut, începe să se răsfrîngă o lume sonoră nouă şi mai largă, aşa cum fusese ea prefigurată în *Tristan*. Muzica reacţiona ca un organism care se zbate să elimine, pentru început, un ser pe care-l consideră drept otravă, înainte de a se obişnui cu acesta şi de a-i accepta influenţa stimulatoare. Însă în locul primirii

înţelegătoare a configuraţiei cromatice, sîntem martorii neînţelegerii, a pătrunderii unui micro-cromatism în linia melodică şi în alcătuirea armonică, a descompunerii tuturor elementelor, a carenţei de planuri şi reguli — pînă în cele din urmă, a anarhiei înseşi.

Dominînd situaţia şi acceptînd astăzi, în mod definitiv, gama cromatică drept material de construcţie în compoziţie, nu facem decît să continuăm ceea ce fusese început cu 80 de ani în urmă.

13

Perspectivă

Se va mulţumi oare întotdeauna muzicianul cu acest material sonor ? Nu va surveni oare o nouă extindere într-un viitor apropiat ? Or, repetata încercare de introducere a sistemului sferturilor de ton ar fi, deja, după părerea unora, un răspuns la această întrebare.

După cum am văzut, gamele se pot constitui în două feluri : prin completarea octavei cu intervale (calculate din proporţiile seriei de armonice), precum şi prin subîmpărţirea acesteia pe cale aritmetică. Prima modalitate, recomandată în cartea de faţă, nu poate fi extinsă decît prin înglobarea celui de-al şaptelea sunet armonic ; căci nu există nici o scuză în favoarea vreunei determinări bazate doar pe unele cifre de raport (şi acestea luate la întîmplare) şi nici pentru ocolirea unuia sau altuia din sunetele armonice. Arătasem însă că determinarea armonicelor, de la al şaptelea sunet în sus, nu face decît să ne inducă în eroare. Sistemul nu poate fi lărgit în direcţia aceasta, iar gama cromatică de 12 sunete constituie, la drept vorbind, soluţia cea mai desăvîrşită a problemei ; şi aceasta, fără îndoială, mai ales în privinţa elaborării armonice.

Sistemul sferturilor de ton porneşte de la cel de-al doilea fel de alcătuire a gamei, folosind temperarea uniformă a celor 12 sunete drept punct de plecare. Or, acest lucru este greşit, întrucît temperarea uniformă nu redă nici unul din intervale în forma sa pură — fapt pe care-l arătasem mai înainte. Ceea ce mai era oarecum suportabil la 12 sunete devine de-a dreptul de nesuferit la 24, datorită numărului dublu de sunete antinaturale. Acest lucru poate fi confirmat de oricine a audiat mai des muzică de sferturi de ton (mai ales în execuţia instrumentelor cu claviatură) — presupunînd, fireşte, că se recepteză cu un auz netulburat de prejudecăţi. La rigoare, această muzică poate fi redată în mod suportabil de către coarde, întrucît coma (care este şi mai mică decît intervalele pe care le au de executat) se află plasată la locul potrivit, în aşa fel ca urechea să perceapă numai intervalele pure, şi nu pe

cele falsificate. Desigur însă că nu aceasta este intenția compozitorilor unei astfel de muzici, întrucît corectarea efectuată la dimensiunea comei reprezintă de-acuma — raportată la microtraseul unui sfert de ton — o „tulburare“ serioasă. Iar afirmația, deseori prezentată în sprijinul acestei concepții, că muzica populară a cîtorva popoare ar conține sferturi de ton nu rezistă de fel criticilor. Toți cîntăreții cu simțire naturală folosesc — în afară de octavă — cvinte și cvarte perfecte, intervale ce nu apar în sistemul sferturilor de ton. În cadrul acestor intervale se procedează apoi la subîmpărțiri, în funcție de gust și de tradiție. Rezultatul se poate exprima și în sferturi de ton, care își fac apariția alături de treimi, cincimi sau șesimi. Nu avem nici un fel de cunoștință despre predominarea vreunuia din aceste micro-intervale. În definitiv, nu vedem cum s-ar putea stabili în mod ireproșabil dimensiunile acestora, de vreme ce amintitul cîntăreț de cîntece populare, cu simțire naturală, nu este, în mod cert, în stare să păstreze limitele stricte dintre aceste minuscule intervale, ori de cîte ori repetă același cîntec. Singură studierea comparativă de măsurători foarte exacte (bazate pe fonoînregistrări ale *aceluiași* cîntăreț și privind *același* cîntec) ne-ar putea oferi proba contrară.

Melodica noastră folosește, ca întotdeauna, intervale și mai mici decît sferturile de ton. Așa, spre exemplu, un interval semitonic (ca de altfel orice alt interval, cu excepția octavei, cvintei și cvartei) poate apărea sub infinit de multe dimensiuni, de la mutația cvasi-imperceptibilă a tonului inițial și pînă la atingerea tonului întreg — totul în raport de funcțiunea pe care o îndeplinește progresia melodică. Și unde mai punem că această multitudine, bazată pe cel mai înalt rafinament, vrea să fie acaparată de către sfertul de ton, în favoarea unei armonii dezbinate ce n-ar fi în stare să satisfacă, în ciuda unei obișnuințe cît de mari, urechea și mintea — așa după cum nici o alimentație medicinală supraconcentrată n-ar putea înlocui mîncarea naturală în ce privește simțul gustativ și digestia.

Alte extinderi ale gamei, pornind de la temperarea uniformă, sînt la fel de neviabile, fie că este vorba de șesimi, de optimi sau de oricare alte diviziuni ale tonului. Așa-zisele „instrumente de acuratețe“ cu claviatură, care tind către o soluție de compromis între ambele moduri de construire a gamei, vor avea — în mod necesar — atît de multe clape, încît nu-și vor dobîndi niciodată vreun loc în practica muzicală, datorită dificultăților de mînuire.

Ca încheiere, fie menționată încă o rătăcire care își făcea cîndva mendrele în unele concepții — și probabil că și le face încă: micro-octava. Se pretindea anume că în interiorul tonului sau al semitonului ar exista posibilitatea unei vaste diviziuni, care ar prezenta o structură asemănătoare octavei, cu un fel de cvintă pregnantă sau un

interval similar cvartei etc. Fără îndoială că urechea recepteează astfel de microintervale, după cum o dovedește discursul melodic ce acționează cu cele mai mici mutații ale sunetului, folosite ca mijloace de expresie. Însă teoria nu este valabilă. Cea mai simplă cale de atac a acesteia ne este oferită de însăși *audierea* unui astfel de sunet subdivizat. Este un lucru destul de ușor realizabil în condițiile actuale: un aparat fonogen electronic ne poate demonstra cu ușurință că — în cadrul tonului sau semitonului — nu există nici urmă de împărțire structurală de tipul octavei. Și, la urma urmelor, de unde ar putea ea proveni oare? Căci divizarea octavei normale își are originea în sonoritatea naturală a seriei de armonice ; or, mai mult decît materialul atotcuprinzător al gamei cromatice de 12 sunete, este imposibil a fi dedus din ea, prin calcule.

SECŢIUNEA III
Proprietăţile elementelor de construcţie

1

Seria 1

Un singur sunet ca rădăcină a întregii game aderente ; seria celor 12 sunete, cromatic rînduită şi născută prin opoziţia tensională a unităţilor vibratorii, din raporturile dimensionale ale cifrelor simple de la 1 la 6 — nu par toate acestea ca un sunet diafan din *musica mundana* a celor vechi, din acele armonii ale sferelor ce tronează, ca o a treia categorie, deasupra celor două genuri de muzică pămînteană, respectiv *musica humana*, pe de o parte, şi acea „quae in quibusdam constituta est instrumentis", pe de alta ? Sînt armonii atît de desăvîrşite, încît nu pot fi percepute de neputincioasele simţuri ale omului ; ba mai mult chiar, ele nu au nici măcar nevoie de materializare sonoră spre a se realiza, întrucît dimensiunile cifrice (considerate ca bază şi sens universal de mişcare şi sonoritate) reprezintă, pentru gîndire, mai mult decît latura exterioară a muzicii, sunetul. Datorită acesteia din urmă, armoniile sferelor nu sînt decît profanate şi transpuse în lumea umană a sesizabilului. Astăzi nu mai cunoaştem vreo deosebire esenţială între *musica humana* şi *musica instrumentalis* datorită principiilor fizice, comune amîndurora. Chiar şi în privinţa genurilor mai largi, de *mundana* şi *humana*, se impune să luăm azi în considerare mai degrabă asemănările decît deosebirile. Să nu procedăm ca cei vechi, care proiectau raporturile lumeşti în univers. Nouă ni se cere să intuim, pătrunzînd adînc în substanţa intimă a elementului de construcţie, anumite forţe care nu sînt altele decît înseşi cele ce menţin dinamica universului, pînă în cele mai îndepărtate galaxii ale sale. Această armonie a universului, infinit mai fantastică şi mai concludentă ca realitate pentru muzician, decît emisferele sonore ale celor vechi, constituie un fenomen sonor deopotrivă

pentru cunoscătorul sideral, adîncit în cercetări și calcule, ca și pentru muritorul de rînd, cu totul neinițiat. Însă după cum astronomul nu ar fi în stare să înțeleagă dimensiunile a milioane de ani-lumină sau contopirea spațiului cu timpul, dacă nu ar cunoaște acțiunea electronilor în cosmosul unui singur atom, tot astfel și muzicianul credincios nu va cunoaște nicicînd revelația sensurilor cuprinse în materialul său sonor de lucru sau în reprezentarea pămînteană a universului armonic, dacă nu va coborî neîncetat în nucleul atomic al fiecărui sunet, încercînd a înțelege esența electronilor acestuia — armonicele, în toată conexiunea lor rațională.

Cunoaștem deja structura atomică muzicală a sunetului izolat și necorelat, ca și geneza elementelor — respectiv sunetele gamei cromatice — din corelațiile electronice ale armonicelor. Acuma vom cunoaște *semnificația* sunetelor. Căci ordinea cronologică în care aceste sunete ale gamei au părăsit sunetul generator, făcîndu-și apariția în lumea sonoră, este de cea mai mare importanță pentru concepția pe care o susținem în lucrarea de față. O astfel de ordine face nu numai dovada unei apartenențe familiale a sunetelor (manifestată prin legături cu fundamentalele), ci stabilește, totodată, și o *listă ierarhică* indiscutabilă a înrudirii lor. Astfel, ea arată următoarele : sunetul situat la octava superioară a altui sunet, se află — față de acesta din urmă — într-un raport de înrudire atît de apropiat, încît între ele nu se mai poate stabili vreo deosebire esențială ; sunetul cvintei imediat următoare este, după octavă, ruda cea mai apropiată — după care se înșiră o serie de sunete situate față de fundamentală la intervale de cvartă, sextă mare, terță majoră, terță minoră etc. Pe măsura distanțării față de fundamentală, gradul de rudenie scade pînă aproape de imperceptibilitate — cum ar fi la sunetul ultim, care este situat în poziție intervalică de cvartă mărită (sau cvintă micșorată) față de sunetul generator. Această dimensionare valorică a înrudirii este valabilă în toate situațiile. În orice configurație sonoră trebuie să existe sunete dominatoare, ca și altele subordonate. Indiferent dacă cele mai tari subjugă trasee sonore întinse sau domină doar fracțiunea unei pulsații, întotdeauna partenerii lor se vor asocia în virtutea acelei ordini valorice care este prescrisă de curba descrescîndă a gradelor de înrudire din serie. Ne putem da seama cît de profund tulburat trebuie să fie astăzi simțul firesc, dacă este posibilă apariția de compoziții bazate pe o absolută lipsă de corelații între sunete ! Cu siguranță că nici un tîmplar nu va nesocoti calitățile lemnului cu care lucrează, încleindu-l în cruciș și-n curmeziș, fără a-i respecta structura fibrelor. Dacă am căuta o justificare pentru asemenea încercări de „lărgire" a componisticii muzicale, atunci ne-am aștepta zadarnic la vreun răspuns din partea materialului sonor însuși. O scuză poate constitui, în cel mai fericit caz, indolența urechii, care — în ciuda structurii sale atît de rafinate — este totuși îndeajuns de grosolană spre a accepta cu răbdare sunete corelate în mod instinctual și fără noimă, în loc de a le opune același refuz fără de greș pe care-l realizează privirea și simțul tactil față de un scaun cîrpăcit. Căci în domeniul înrudirii sunetelor nu există extindere și înnoire. Aici nu cunoaștem nici stil și nici progres — după cum nici tabla înmulțirii nu cunoaște asemenea probleme de stil, și nici legile elementare ale mecanicii nu pot cunoaște vreun progres.

Nici un alt sistem în afară de acesta nu este capabil de a ne oferi dovezi indiscutabile privind condiționarea naturală a înrudirii sunetelor. Toți teoreticenii sînt de acord asupra faptului că există diferite grade de înrudire, iar ordinea valorică de succesiune a înrudirii descrescînde este aceeași pentru toți. Este un lucru uimitor, căci în celelalte probleme de teorie muzicală domnește orice afară de unanimitate. Se pare deci că ne aflăm în fața unei preexistențe a simțului de înrudire, anticipînd fixarea motivărilor depline în acest sens. Este cert că au fost investigate, de cînd lumea, tocmai acele proprietăți ale materialului sonor care provoacă simțul acestor înrudiri, și nu se poate nega faptul că s-au găsit, din totdeauna — cel puțin pentru gradele primare de înrudire — explicații la fel de concludente ca și ale noastre de astăzi. Căci dacă pornim, în sens ascendent și treaptă cu treaptă, de la o fundamentală oarecare înspre seria armonicelor sale, vom găsi între sunetele 1 și 2, 2 și 3, 3 și 4, 4 și 5, primele grade ale înrudirilor aderente ei, în ordinea de succesiune cunoscută nouă. Ce-i drept, urcînd mai departe în același fel, vom da de o succesiune de înrudire care contrazice întru totul experiența practicii muzicale, căci, după terța mare, următoarele înrudiri mai apropiate ar fi sunetele raporturilor de 5 : 6 (terța mică), 6 : 7 (terța mică defectuoasă prea mică), 7 : 8 (secundă mare defectuoasă prea mare), 8 : 9 (secundă mare). Spre a putea explica sunetul de înrudire efectiv următor (sexta mare), ar fi necesară întreruperea ascensiunii armonicelor atît de strict observată pînă la acest punct — sexta mare fiind situată între armonicele 3 și 5. Tot astfel, la includerea de rude și mai îndepărtate ale unei singure serii de armonice, nu se poate respecta nici un fel de regulă — admițînd că vrem să păstrăm ordinea lor de succesiune în funcție de cerințele practicii muzicale ; o astfel de includere va decurge în mod arbitrar și nu ne va oferi, ca atare, nici un fel de dovezi pentru exactitatea experienței. Este adevărat că datorită cifrelor raportului de 3 : 5, sîntem pe deplin informați asupra dimensiunilor exacte ale acestui interval, însă nu cunoaștem, în schimb, nimic despre gradul de înrudire a unui sunet aflat la distanță de sextă mare față de o fundamentală oarecare.

Vom denumi, de-acum înainte, seria în care cele 12 sunete ale gamei cromatice ne apar rînduite — față de un sunet inițial — în ordinea lor de înrudire descendentă, drept *seria 1*. Gradele de înrudire, așa cum

se află determinate în cadrul ei, constituie normă dimensională şi regulă pentru înlănţuirile armonice — ca atare, pentru întreaga desfăşurare sonoră ordonată a compoziţiilor. După cum în construcţii, marile elemente portante şi structurale ale clădirii — coloane, piloni, grinzi sau bolţi — determină conformaţia şi mărimea unei case, precum şi împărţirea ei interioară în camere, culoare şi scări (totul independent de felul materialului din care sînt construite), tot astfel şi masa sonoră dobîndeşte sens datorită elementului de înrudire dintre sunete. Ritmul reglementează, în mod exclusiv, succesiunea lor temporală ; în spiritul comparaţiei precedente el ar fi acela care determină întinderea spaţială a componentelor clădirii, precum şi distanţarea lor reciprocă. Desigur că nu pot fi separate funcţiile : forţa portantă şi structurală a coloanelor este indisolubil legată de poziţia lor spaţială, iar înrudirile dintre sunete necesită distanţe stabilite în mod ritmic, pentru a se realiza. Însă în egală măsură, forţele acţionează şi dezbinat ; în muzică, acest lucru apare în acele puncte unde ambele elemente se manifestă cu vigoare diferită, unde ritmul acţionează slab şi în subsidiar faţă de largul torent armonic. Sau, viceversa, acolo unde ritmul constituie elementul predominant, el va folosi armonia şi melodica aproape exclusiv pentru colorarea percutărilor sale. Vom afla, în secţiunea IV, felul în care înrudirile dintre sunete îşi exercită funcţiunea lor ordonatoare.

2

Sunetele combinatorii

Pînă aici a fost vorba de sunetele considerate exclusiv ca membri de familie, grupate în jurul unui sunet generator. Însă sunetul răzleţ nu constituie încă muzică ; el ar putea fi denumit, în cel mai bun caz, drept „fenomen acustic“ — şi asta datorită rigidităţii şi lipsei sale de raporturi. Nici măcar raporturile de înrudire ale sunetelor, acel principiu ordonator al coexistenţei sonore, nu pot constitui ceea ce am numi muzică. Sunetului izolat îi lipseşte, pentru realizarea sa muzicală, legătura nemijlocită cu alte sunete ; înrudirile dintre sunete intră în vigoare de-abia atunci cînd sunetele şi alcătuirile armonice se află în mişcare. În consecinţă, este necesar ca, mai presus de sunet (încă nedevenit muzică) şi independent de principiul supraordonat al înrudirilor, să se afle şi un al treilea element — materialul de construcţie propriu-zis. Căci ceea ce numim muzică se naşte din conlucrarea a cel puţin două sunete. Datorită progresiei de la un sunet la altul, ca şi a salturilor, se naşte tensiunea melodică — în timp ce opunerea simultană a acuităţilor sonore creează armonia. Deci, elementul de construcţie muzical propriu-zis îl

constituie intervalul, format prin cuplarea a două sunete. Considerînd sunetele, aşa cum se află ele grupate într-o zonă tonală, drept sistem planetar (pentru o mai uşoară înţelegere, ne putem imagina din nou seria 1 a celor 12 descendenţi ai sunetului generic *Do*, grupaţi în jurul acestuia), atunci în poziţia soarelui se află *Do*, împrejurul căruia gravitează, ca nişte planete, sunete născute din acesta. Datorită unei astfel de configuraţii a seriei, ne putem da seama de distanţele ce separă planetele sonore de constelaţia centrală : pe măsură ce distanţa creşte, forţa solară a punctului central pierde din vigoare, lumină şi căldură, după cum şi punctele îşi pierd valoarea de înrudire. În felul acesta, intervalele lumii sonore corespund distanţelor interplanetare. Din punct de vedere al funcţiunii *melodice*, sunetele succesive ale unui interval se aseamănă cu spaţiul dintre două astre, acestea aflîndu-se în puncte diferite ale traseului lor ; pe de altă parte însă, conlucrarea armonică a distanţelor dintre sunete şi anume, în suprapuneri sonore, poate fi asemuită cu figurile geometrice ce rezultă, la un moment determinat, din poziţia diferită a mai multor planete.

După cum înrudirile dintre sunete ne apar gradate în valori diferenţiate, tot astfel şi intervalele ne sînt oferite într-o succesiune valorică naturală, pe care o vom denumi *seria 2*. Întrucît nu dispunem de alt material sonor în afara celor 12 sunete ale gamei cromatice, sîntem nevoiţi a extrage, tot de-aici, şi materialul necesar acestei serii ; însă, în acest caz, sunetele gamei capătă o semnificaţie cu totul diferită faţă de rolul lor din cadrul primei serii. De astă dată, cu ajutorul lor urmează a fi apreciate valoric distanţele dintre sunetele răzleţe, şi nu — ca pînă acum — raportul fiecăruia din ele faţă de o fundamentală comună cu rol dominator. Deosebirea esenţială dintre cele două serii devine evidentă prin funcţionarea arhitectonică diferită pe care o deţin componentele acestora în structura construcţiei muzicale. În rînduirea sunetelor seriei 1 întîlnisem marile piese componente ale lucrării ; seria 2 în schimb ne oferă materialul de construcţie mărunt — criblura, clincherul, cărămizile, pardoseala şi căpriorii. Piatra care intră în construcţia zidăriei alături de mii de alte pietre, piesa de lemn care nu va forma şarpanta acoperişului decît în contextul tuturor celorlalte bîrne şi stinghii — toate acestea sînt supuse altor solicitări constructive decît stîlpii sau grinzile portante. Chiar dacă marile piese ale lucrării sînt formate din acest material mărunt, este însă cert că perimetrul de acţiune al fiecărei pietre sau bîrne se va opri la piatra sau bîrna imediat următoare, iar influenţa proprietăţilor celui mai mărunt material de construcţie asupra rînduielii marilor mase este minimă. Totuşi, numai prin cunoaşterea acestor proprietăţi, constructorul va fi în stare să realizeze ziduri, podele şi acoperişuri — şi anume, prin însumarea celor mai mici componente. Dacă seria 1 a fost dedusă din şirul armonicelor, atunci pentru forma-

rea seriei 2 trebuie să ne îndreptăm cercetările spre un al doilea fenomen natural şi anume sunetele combinatorii.

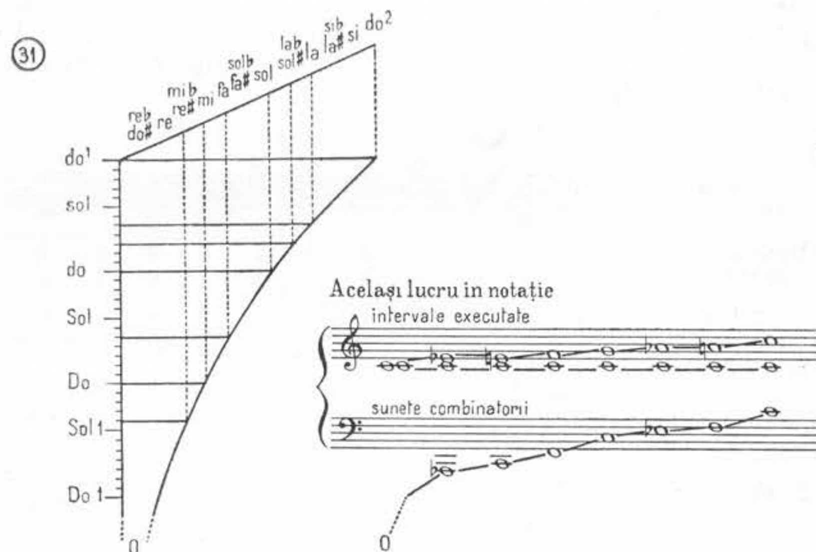
La executarea în duble coarde pe orice instrument cu arcuş, la un duo de fagoţi sau la emiterea simultană — pe orice altă cale — a două sunete, se nasc (fără contribuţia executantului) anumite sunete suplimentare purtînd denumirea de sunete combinatorii. În cele mai multe cazuri ele sînt atît de puţin perceptibile, încît scapă unei audieri superficiale. Însă cu atît mai importante sînt acestea pentru audierea de ansamblu. Ele reprezintă un punct trigonometric situat în afara intervalului, punct cu ajutorul căruia urechea execută un fel de triangulaţie, realizînd astfel o apreciere a gradului de acurateţe a intervalului. Muzicianul neobişnuit cu asemenea fenomene ar face bine să-şi întipărească deosebirea dintre un sunet armonic şi un sunet combinator : în timp ce armonicele sînt deja cuprinse, în număr variabil, în *sunetul izolat*, sunetul combinator se formează de-abia la suprapunerea sonoră. Absenţa aproape totală de afinităţi între aceste două fenomene reiese, de altfel, şi din simultaneitatea sunetelor mai sus amintite, fie ele lipsite total de armonice (atunci cînd sînt produse pe cale electronică), fie doar foarte sărace în asemenea sunete naturale (în cazul diapazoanelor ş. a.) ; ele sînt însă însoţite în egală măsură (ba chiar cu deosebită frecvenţă) de sunete combinatorii.

Deşi natura sunetelor combinatorii este de mult cunoscută, ele n-au fost însă niciodată folosite în teoria muzicii pe măsura importanţei pe care o prezintă pentru explicarea unor particularităţi ale materialului sonor, precum şi a prescripţiilor de scriitură. Cauza a fost, desigur, munca anevoioasă cerută pentru investigarea lor, precum şi puţinele concluzii ce au putut fi obţinute : atît diapazoanele cît şi instrumentarul de rezonanţă folosite în acest scop constituiau mijloace prea puţin sigure faţă de rezistenţa pe care o opun astfel de sunete. Astăzi însă, observarea lor este mult uşurată. E drept că experienţele corespunzătoare nu sînt accesibile oricărui muzician ; totuşi, descrierea observaţiilor mele va înlesni urmărirea raţionamentului care m-a călăuzit.

Anumite timbruri sonore favorizează reliefarea sunetelor combinatorii. În cazul diapazoanelor mari, ele pot fi percepute în mod distinct, în timp ce violonistul le aude sub forma unui slab burdon de sunete grave, însoţind dublele-coarde corect executate. Din clipa în care urechea le-a sesizat, audierea lor este mai uşoară ; mai mult chiar, la anumite suprapuneri sonore, urechea percepe aceste sunete aproape la fel de puternic sau chiar şi mai pregnant decît însuşi intervalul emis. Este o realitate importantă pentru tehnica de construcţie a instrumentelor, fapt pe care-l putem remarca cel mai bine la cunoscuta practică profesională în meşteşugul constructorilor de orgi : pentru a economisi, la orgile mici, tuburile labiale de registru grav — foarte scumpe şi deseori

nepotrivite ca amplasare din cauza mărimii lor — fără a renunţa însă la efectele acestora, constructorii de orgi folosesc două tuburi mai mici (de registru acut) care emit, prin acţionarea simultană, respectivul sunet grav în chip de sunet combinator. Din toate acestea tragem concluzia importantă că intervalul şi sunetul combinator se află într-un raport reciproc determinat şi invariabil, fapt confirmat prin experienţa pe care o descriem în continuare.

Datorită aparatelor sonore electronice, sîntem în măsură să emitem un sunet (să presupunem *do¹*) în mod continuu şi constant, atît ca intensitate cît şi ca timbru. În graficul de mai jos, acest sunet este reprezentat prin linia orizontală ce porneşte din punctul *do¹* :



Emitem un al doilea sunet, pe care-l deplasăm de la unisonul *do¹*, într-o ascendenţă uniformă (linia oblică din grafic), pînă la octava sa superioară, *do²*. Sporind în suficientă măsură intensitatea, vom desluşi o succesiune de sunete combinatorii, tot ascendentă, născută din nimic (în cazul sunetelor emise la unison) şi mişcîndu-se abia perceptibil în registrul grav (în cazul celei mai mici abateri de la unison), opunînd o curbă puternic ascendentă vocii superioare aflată într-o lină urcare spre registrul acut. Către sfîrşitul desfăşurării, curba îşi încetineşte mersul, fixîndu-se — o dată cu atingerea ultimului sunet al vocii superioare (octava) — la sunetul ei de limită inferioară. Reprezentarea grafică a

acestei desfăşurări ne arată că, o dată cu cvinta vocii superioare, percepem şi octava inferioară a tonicii, în timp ce cvartei îi corespunde un sunet combinator echivalent cu limita superioară a intervalului, la două octave mai jos. Asta înseamnă că simultaneitatea sunetelor *do*¹ (256 de vibraţii pe secundă) şi *sol*¹ (384) generează sunetul combinator *do* (128), iar aceea a lui *do*¹ (256) cu *fa*¹ (341,33) îl produce pe *Fa* (85,33). Cu alte cuvinte, la cvintă (care corespunde armonicelor 4 şi 6) se asociază un sunet combinator egal cu armonicul nr. 2 ; sau, exprimat în cifre de raport, cvinta 2 : 3 generează sunetul combinator 1, la fel ca şi cvarta 3 : 4 (pentru uşurinţa exemplificării, să ne imaginăm cvarta *do*¹—*fa*¹ din exemplul 31 transpusă ca *sol*—*do*¹ în seria armonicelor noastre iniţiale cu fundamentala *Do*). Din acestea reiese raportul sunetului combinator faţă de intervalul emis : numărul de vibraţii al acestui sunet va reprezenta întotdeauna diferenţa dintre numărul de vibraţii al celor două componente ale intervalului. Ca atare, cifrele de raport vor fi supuse şi ele aceleiaşi reguli :

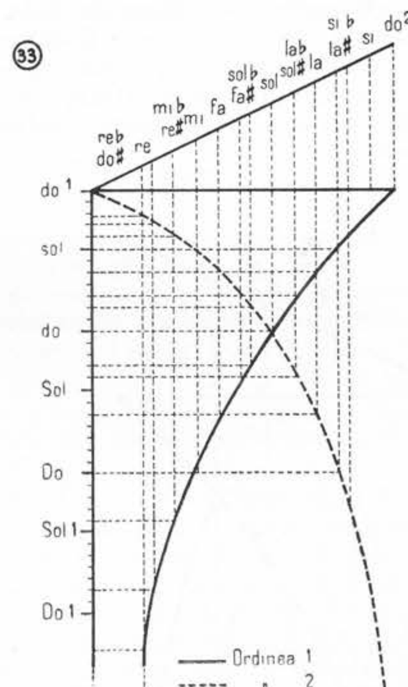
(32)

Interval (sunet real)										
Număr curent al seriei de armonici	2 1	3 2	4 3	5 4	4 2	5 3	6 4	8 3	8 5	10 4
Diferenţă	1	1	1	1	2	2	2	5	3	6
Număr de vibraţii	128 64	192 128	256 192	320 256	256 128	320 192	384 256	512 192	512 320	640 256
Diferenţă	64	64	64	64	128	128	128	320	192	384
Sunete combinatorii										

Căci sunetele combinatorii, în calitatea lor de autentic fenomen sonor, cunosc aceleaşi condiţionări ca toate celelalte sunete : ca elemente constitutive ale intervalului, ele generează — la rîndul lor — alte noi sunete combinatorii, acestea din urmă fiind, ce-i drept, cu mult mai puţin intense. Sunetul combinator o dată determinat (ca diferenţă a numerelor de raport şi de vibraţie a două sunete), ne va fi uşor să găsim — prin intermediul rînduirii noastre experimentale — sunetul combinator de ordinul al doilea. Să luăm, ca exemplu, terţa minoră *mi*¹—*sol*¹ *(320—384)* avînd cifrele de raport 5 : 6. Ca prim sunet combinator obţinem pe *Do* cu 64 de vibraţii. Acesta va genera, împreună cu unul din sunetele emise ale intervalului, un sunet combinator de ordinul al doilea. Or, sunetul

de completare emis nu poate fi în nici un caz *sol*¹, căci din această suprapunere n-ar rezulta mai mult decît tot situaţia anterioară, avînd doar intensitatea sonoră sporită ; respectiv, intervalul *Do*—*sol*¹ (1 : 5) dă sunetul combinator *mi*¹ (5). Ca atare, simultaneitatea *Do*—*mi*¹ (1 : 5) este aceea care generează noul sunet combinator, şi anume, *do*¹ (4). Determinînd în felul acesta diferenţa dintre seria combinatorie de ordinul întîi şi sunetul de limită inferioară al intervalelor emise, obţinem curba tuturor sunetelor combinatorii de ordinul al doilea :

(33)



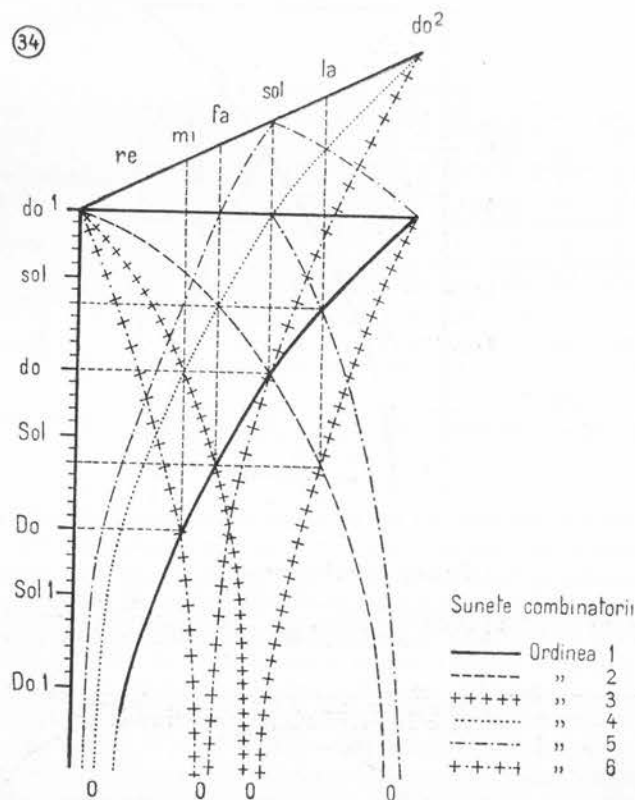
Acelaşi lucru în notaţie

intervale executate

sunete combinatorii
o ordinea 1
◆ „ 2

Această curbă se desfăşoară în sens invers faţă de cea dintîi, începînd deci cu sunetele emise la unison şi coborînd apoi uşor pînă cînd intersectează pe *sol* (la intervalul emis *do*¹—*mi*¹) şi pe *fa* (la intervalul *do*¹—*fa*¹). Dedesubtul intervalului de cvintă emis, ea întretaie seria întîi la înălţimea lui *do*, prăbuşindu-se apoi în infinit — în acelaşi infinit din care se născuse curba opusă ei, aceea a sunetelor combinatorii de ordinul întîi.

Seria combinatorie de ordinul al doilea constituie (împreună cu intervalele formate din sunete emise şi combinatorii, deja existente) noi rînduiri de sunete combinatorii. Sistemul poate fi extins, teoreticeşte vorbind, la infinit (şi ne amintim doar că şi seria armonicelor reprezenta, din punct de vedere teoretic, un proces infinit) ; însă în mod practic, este aproape imposibilă perceperea de sunete combinatorii ce depăşesc seria de ordinul al şaselea :



Pentru sesizarea intervalică a auzului, seriile combinatorii ce urmează nu mai prezintă nici un fel de importanţă, întrucît perceptibilitatea micro-funcţională a urechii interne (şi care nu parvine pînă la nivelul de conştiinţă) este şi ea mult scăzută ; în afară de aceasta, în măsura în care intervalele emise nu se depărtează prea mult de formele-model prestabilite în cadrul proporţiilor mai puţin complicate ale seriei de armonice, avem de-a face numai cu dublări la octavă a sunetelor combinatorii deja existente. Ca atare, ne mulţumim, în cadrul expunerilor noastre, cu cele două feluri de serii combinatorii, respectiv de ordinele 1 şi 2.

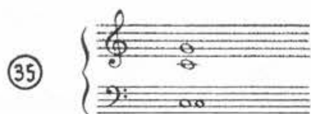
3

Răsturnările

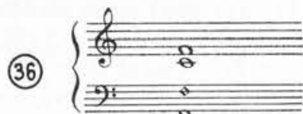
Atît sunetele combinatorii aparţinînd unisonului, cît şi cele legate de intervalul de octavă nu pot fi percepute de noi. În cazul unisonului, seria combinatorie de ordinul întîi se află la punctul zero, ea negăsindu-se încă în domeniul sonor ; în ce priveşte sunetul combinator de ordinul al doilea, ne aflăm în faţa unei coincidenţe a acestuia cu unisonul sunetelor emise. În cazul intervalului de octavă, seria combinatorie de ordinul al doilea se găseşte în punctul zero, în timp ce sunetul combinator de ordinul întîi este identic cu sunetul emis la limita inferioară. Sunetele combinatorii apar ca o tulburare sau ca o sarcină pentru interval : unisonul şi octava (ca fiind intervalele cele mai perfecte) sînt emise fără nici un fel de adaos, în timp ce cvinta este purtătoarea unui singur sunet combinator (rezultat din interferarea ambelor serii într-un punct determinat) ; toate celelalte intervale sînt prevăzute cu o sarcină dublă, de greutate variabilă. Însă tulburarea nu afectează intervalele în aşa măsură, încît să fie necesară vreo restrîngere disperată a sunetelor combinatorii. Este drept că nu se admite ca acestea să sune atît de intens încît să acopere intervalele emise ; însă atîta timp cît intensitatea lor sonoră se menţine sub limita de tulburare, le revine din plin misiunea de a conferi intervalului un aspect pregnant. Fără sunet combinator, intervalul ar constitui o noţiune abstractă, la fel de inconsistentă ca şi cifra de raport cu care îl reprezentăm numeric. Pentru muzicianul de sănătoasă concepţie realistă în meşteşugul său (în ciuda imposibilităţii de sesizare palpabilă a materialului de construcţie), cifrele şi intervalele au o oarecare valoare de-abia atunci cînd le poate auzi cum sună. El va accepta calculele de proporţii şi curbe numai în cazul în care acestea prezintă vreun avantaj în practica sa muzicală. În consecinţă, tulburările combinatorii nu constituie pentru el adaosuri care să-l deran-

jeze în savurarea raporturilor intervalice abstracte ; el se va folosi de ele în cuprinderea justă a sonorității. Căci diferențele de sarcină îi permit să dispună intervalele în așa fel, ca, după octavă (ca fiind intervalul cel mai clar și netulburat) și trecînd de cvintă (interval cu cea mai mică tulburare), fiecare interval ce urmează să fie încărcat cu sarcini din ce în ce mai mari, pierzîndu-și prin aceasta — de la o progresie la alta — claritatea și limpezimea armonică. Ca atare, putem stabili în cadrul seriei 2 o listă de ordine privind portanța, duritatea și densitatea fiecărui element de construcție.
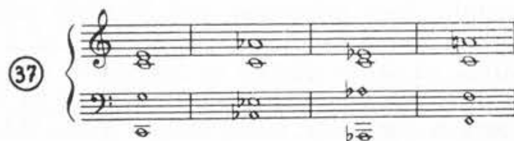
Cvinta — după cum s-a constatat — nu poartă nici un fel de sarcină, deoarece unul din sunetele ei apare, ca dublare la octavă, în punctul de intersecție a celor două serii combinatorii :


35

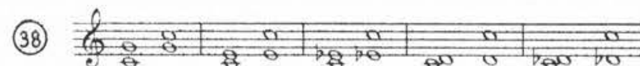
Și cvarta ne prezintă unul din sunete dublat la octavă :


36

Întrucît însă cele două curbe combinatorii ale ei nu se întîlnesc, acest sunet se repetă la două octave diferite, astfel că cvarta ne apare mai greu încărcată decît cvinta :


37

Terța mare și sexta mică cunosc și ele repetări ale unuia din sunetele lor în seria sunetelor combinatorii. La prima din ele se dublează sunetul de jos, iar la a doua cel de sus. Amîndurora li se asociază un sunet nou, necuprins în intervalul emis. În afară de aceasta, terța mică și sexta mare mai poartă, pe deasupra, și două sunete noi. Vedem deci că intervalele se află grupate perechi-perechi, în funcție de dispunerea sunetelor lor combinatorii ; iar intervalele componente ale cuplului prezintă același disponibil de sunete combinatorii. Singura deosebire constă în aceea că, la fiecare al doilea interval al cuplului, curbele combinatorii se înlocuiesc reciproc — abstracție făcînd, bineînțeles, transpunerile la octavă. Dacă în primul interval al fiecărui cuplu, baza o constituie sunetul combinator de ordinul întîi, într-al doilea interval, acesta trece în locul pe care-l ocupase mai înainte sunetul combinator de ordinul al doilea — acesta din urmă devenind acuma bas. Astfel, dacă terța majoră *do*¹—*mi*¹ are sunetele combinatorii în pozițiile *Do* (ordinul întîi) și *sol* (ordinul al doilea), atunci sexta mică *mi*¹—*do*² va avea pe *do* (ordinul al doilea) și pe *sol* (ordinul întîi) — lucru care reiese în mod clar din transpunerea în acut a sextei mici *do*¹—*la bemol*¹, așa cum se află cuprins în exemplificarea 33. În felul acesta, gruparea pe cupluri se face : cvintă și cvartă, terță mare și sextă mică, terță mică și sextă mare, secundă mare și septimă mică, secundă mică și septimă mare :
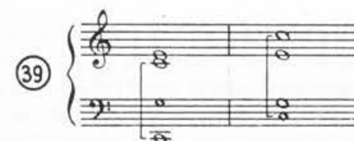

38

Avem astfel o demonstrație pur acustică privind răsturnarea intervalelor. Pînă acuma, dovada că intervalele pot fi răsturnate și că se întregesc la octavă cu răsturnările lor putea fi făcută exclusiv cifric, prin proporțiile seriei de armonice : terța mare 4 : 5 dă prin răsturnare sexta mică 5 : 8 (5 : 2×4), iar terța mică 5 : 6 dă sexta mare 6 : 10 (sau prescurtat, 3 : 5). Dată fiind aversiunea celor mai mulți muzicieni pentru cifre și alte lucruri abstracte, credem că este de preferat dovada pe care ne-o oferă sunetele combinatorii, mai cu seamă că, datorită acestora, dobîndim și o a doua concluzie importantă : intervalele grupate într-un cuplu au o valoare sonoră inegală. Pentru mai buna înțelegere a acestei constatări trebuie să ținem seamă de două fapte :

1. În suprapuneri sonore, sunetele grave, cu vibrații mai puține, dețin o pondere sonoră mai mare decît cele acute, faptul acesta fiind justificat prin mișcarea de gravitație a materialului vibrant (respectiv, cantitatea de aer pusă în mișcare).

2. Seria combinatorie de ordinul întîi depășește cu mult, ca forță sonoră, seria de ordinul al doilea.

În rîndul sunetelor combinatorii generate de terța mare, sunetul inferior posedă, datorită poziției sale în registrul grav, ponderea sonoră mai mare :


39

Pe de altă parte, fiind sunet combinator de ordinul întîi, el depăşeşte ca forţă sonoră şi pe confraţii săi de ordinul al doilea. Din contră însă, sunetele combinatorii aparţinînd intervalului rezultat din răsturnarea terţei mari (sextă mică) prezintă un alt aspect, mai puţin concludent. Deşi sunetul situat în partea de jos (şi care reprezintă dublarea sunetului superior al intervalului) este purtătorul celei mai mari ponderi sonore, el nu deţine însă confirmarea acestui avantaj de care se bucură omonimul său din intervalul terţei mari ; el nu este altceva decît sunetul combinator de ordinul al doilea, cu sonoritate mai debilă, fiind depăşit ca vigoare de către sunetul combinator de ordinul întîi, situat deasupra sa. Ca dublură a unuia din cele două sunete emise ale intervalului, el nu parvine la efectul care i se cuvine de fapt, întrucît este tulburat de confratele său mai puternic din punct de vedere sonor — deşi importanţa acestuia din urmă este cu mult mai mică în sînul comunităţii interval-grupă combinatorie. Ca atare, configuraţia sonoră a terţei mari apare cu mult mai clară şi mai concludentă decît aceea a sextei mici. Iar în cadrul cuplurilor de intervale, această poziţie a sunetelor combinatorii, vădit mai favorabilă, o deţin ambele terţe şi secunde, faţă de răsturnările lor dezavantajate (sextele şi septimele). În cuplul cvintă-cvartă, deosebirea valorică a sonorităţii componentelor nu apare atît de evidentă, întrucît şi la cvartă, sunetul combinator de jos aparţine ordinului întîi, în timp ce la celelalte răsturnări de intervale, sunetul combinator de jos este întotdeauna de ordinul al doilea. Dar şi în ciuda acestui raport combinator atît de favorabil cvartei, cvinta îşi menţine totuşi superioritatea ei : gradul ei minim de tulburare, provenind de la un singur sunet combinator (respectiv, de la interferarea a două), îi asigură avantajul celei mai bune configuraţii sonore în lumea intervalelor.
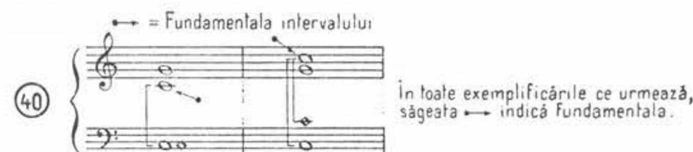
4

Fundamentalele intervalelor
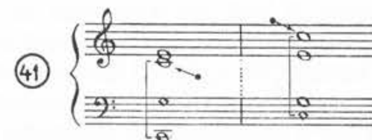
În afară de confirmarea posibilităţilor de răsturnare a intervalelor, precum şi de constatarea diferenţierii valorice a acestora în cadrul grupelor de cupluri, cercetarea sunetelor combinatorii ne mai oferă însă şi o a treia concluzie.

Dacă un sunet intervalic emis (sau octava acestuia) se realizează încă o dată sub formă de sunet combinator, atunci această subliniere sonoră îi asigură supremaţia asupra confratelui său. Deci, în cadrul intervalelor ce conţin astfel de dublări, sunetele nu au aceeaşi valoare ; sunetul beneficiar al dublării se va considera drept *sunet fundamental* al intervalului, celălalt constituind însoţitorul lui. Dar deşi am obţinut întotdeauna confirmarea, prin numeroase experienţe, că simţul de discernămînt pentru diferenţierea valorică a sunetelor intervalice constituie un dar înnăscut al omului, aidoma capacităţii de precisă apreciere a distanţelor dintre sunete (căci în cazul cvintei, oricine sesizează sunetul grav drept sunet principal, şi este de-a dreptul imposibil să convingi urechea că cel mai important component al intervalului s-ar afla în acut), totuşi n-am găsit încă înscrisă în vreun manual constatarea că intervalele ar avea sunete fundamentale. Lucru îndeajuns de ciudat, avînd în vedere că este vorba de un fapt real, de cea mai mare însemnătate pentru sesizarea şi aprecierea suprapunerilor sonore ; în afară de aceasta, justificarea sa acustică este de o simplitate neobişnuită.

Sunetul grav al cvintei este fundamentala acesteia. Prin coincidenţa ambelor serii combinatorii la octava inferioară a acestui sunet, sublinierea este de două ori mai eficace — de aici şi puternicul efect de fundamentală a sunetului grav, precum şi marea stabilitate a cvintei. În cazul cvartei, sublinierea priveşte sunetul acut, deci efectul de fundamentală nu coincide cu avantajul de pondere pe care-l deţine sunetul grav. Intervalul este mai labil decît cvinta :
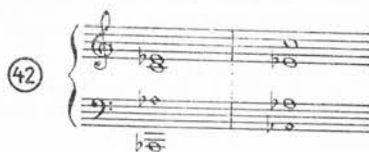


Şi la cuplul următor de intervale, situaţia este asemănătoare. La terţa mare (ca interval mai stabil), fundamentala corespunde sunetului grav, în timp ce la sexta mică, acesta se află în acut :



Prin adăugarea sunetului străin din cadrul seriei combinatorii, aceste intervale se întregesc într-un trison major, a cărui fundamentală se află dublată. Este adevărat că acest trison nu este pe deplin perceptibil ca intensitate ; totuşi, el răzbate atît de puternic din structura intervalului, încît regulile teoretice ale armoniei prevăd folosirea de „trisonuri

fără cvintă" — în contradicție cu semnificația cuvîntului, care pretinde trei sunete pentru acord, intervalul fiind format doar din două. În mod deosebit de evident, micșorarea valorică sonoră a sextei mici poate fi observată la cuplul terță mare — sextă mică. Astfel la terța mare, dublarea sunetului grav se află situată, într-o excelentă pregnanță, în seria combinatorie de ordinul întîi, iar noul sunet de completare (cvarta inferioară a sunetului intervalic grav) se plasează — corespunzător importanței sale mai reduse — în regiunea mai ștearsă a sunetelor combinatorii de ordinul al doilea. Din contra însă, sexta mică își are sunetul fundamental (și așa dezavantajat prin poziția-i acută în intervalul emis) dublat în seria combinatorie de ordinul al doilea. Ce-i drept, această dublare profită de avantajul poziției în registrul mai grav — însă, datorită forței sonore foarte reduse, ea nu se poate afirma în felul în care o face sunetul mai puțin important de completare, situat în seria combinatorie de ordinul întîi. Este deci firesc (dată fiind structura aceasta combinatorie nefavorabilă) ca sexta mică să nu poată exercita același efect satisfăcător ca terța mare.

Ca intervale corelate, urmează terța mică împreună cu răsturnarea acesteia, sexta mare :
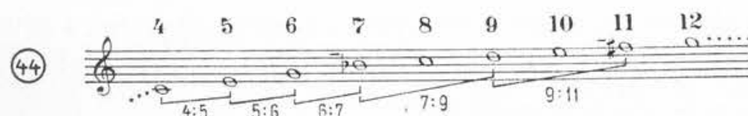


Nici unul din cele două sunete intervalice nu este cuprins în cadrul sunetelor combinatorii ; în schimb însă, intervalul primește un sunet nou, precum și dublarea lui la octavă, prin care și acest interval se întregește, devenind un trison major. Trebuie spus că este vorba de un trison major a cărui fundamentală nici nu figurează în intervalul emis. În cazul terței mici, în registrul grav se axează, puternic și distinct, cvinta inferioară a sunetului ei acut, în timp ce la sexta mare se află sunetul corespunzător — respectiv cvinta inferioară a sunetului ei grav. Datorită poziției mai favorabile a sunetelor ei combinatorii, terța mică se află într-o situație avantajoasă, (sunetul combinator mai viguros este plasat în bas) ; la sexta mare, vocea portantă inferioară este alcătuită dintr-un sunet combinator de ordinul al doilea, mai puțin valoros. Dar, dat fiind că sunetul nou (absent în intervalul emis) este prezent și ca dublare la octavă, în cadrul sunetelor combinatorii, și mai deține — în afară de aceasta — și ponderea sonoră mai mare datorită poziției sale joase, dedesubtul sunetelor intervalice, el reușește să îndeplinească (în ciuda forței sale sonore de obicei mai redusă) toate cerințele care se pun unei fundamentale intervalice. Ne aflăm deci în fața unei probleme oarecum neașteptate, și anume, de a incorpora de fiecare dată — la apariția unei terțe mici sau sexte mari — o fundamentală străină acestor intervale, ea neapărînd nici în sonoritatea și nici în forma notată a acestor intervale. La acest procedeu, teoria se află într-o oarecare dispută cu experiența practică a compoziției — aceasta din urmă preferînd să lucreze cu realități vizibile, perfect perceptibile și realmente existente ; datorită acestui fapt, ea ar dori să considere drept fundamentală unul din cele două sunete ale intervalului emis. Acestei pretenții teoretice i s-ar putea da curs (fără a exista cea mai mică tulburare în munca de compoziție) atîta vreme cît terța mică și sexta mare ar apărea singure, deci în scriitura la două voci, și nu cuplate cu alte intervale, în suprapuneri la trei sau mai multe voci. În acest din urmă caz însă (care este doar cel mai frecvent în exercițiile noastre muzicale), ar rezulta o manevră care ar îngreuia imens munca și ne-ar abate prea mult de la felul nostru obișnuit de a privi lucrurile ; ne apare deci mai potrivit să tratăm și aceste două intervale după modelul rudelor lor premergătoare. Ca atare, s-ar considera drept fundamental sunetul grav al terței mici și cel acut al sextei mari :



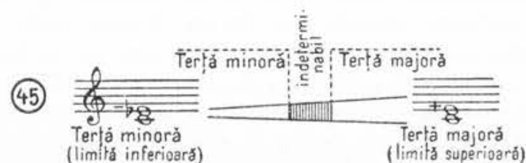
Ceea ce pledează pentru acest procedeu (care nesocotește corecta cerință teoretică) este faptul că terțele mici și sextele mari se subordonează mai întotdeauna rubedeniilor lor mai importante și mai viguroase, atunci cînd apar ca intervale componente ale unor alcătuiri sonore mai complexe — în afară de faptul că aceste două intervale cunosc, în felul acesta, o tratare mai simplă — și că acest lucru coincide cu principiul de rînduire a fundamentalelor pentru celelalte intervale. Nu este, de aceea, necesar să se elaboreze, numai de dragul teoriei, o regulă specială de lucru pentru extrem de puținele cazuri excepționale de determinare valorică sonoră. Nu dorim să contestăm celor două intervale fundamentalele lor propriu-zise, și nici să interpretăm cumva greșit sensul și conținutul acestora ; în consecință, nici sistemul elaborat aici (care urmărește realizarea unui meșteșug de scriitură mai natural și mai corect dezvoltat) nu va fi stînjenit, în nici un fel, de toate acestea. Ceea ce dorim să aplicăm în cazul nostru este doar o tehnică

de îndemînare, capabilă să scurteze şi să facă mai eficace şi mai comodă prelucrarea celor două intervale. Însă cine doreşte, cu toate acestea, să refuze o astfel de uşurare, derivată din practica de scriitură a tuturor timpurilor, preferînd să-şi complice munca numai de dragul strictei teorii, poate folosi în toată liniştea (de fiecare dată cînd tratează terţele mici şi sextele mari) acea fundamentală propriu-zisă ce se află indicată în sunetele combinatorii.

Cele arătate de noi ne permit o folosire cu totul ireproşabilă a celor două intervale. Dacă am dori însă, ca exces de conştiinciozitate, să căutăm şi o justificare acustică a procedeului nostru (şi care, ce-i drept, nu ar putea fi privită ca dovadă pe deplin valabilă şi nici nu ar putea infirma în vreun fel structura combinatorie a terţei mici şi a sextei mari, expusă mai sus), atunci ar fi suficient să cercetăm cu mai multă atenţie terţele situate în zona de registru grav a seriei de armonice. Găsim astfel, încă în cuprinsul primelor 11 sunete armonice, nu mai puţin de 5 feluri de terţe, diferite ca mărime :



Cea mare, 4 : 5 ; cea mică, 5 : 6 ; cea mică defectuoasă (prea mică), 6 : 7 ; cea mare defectuoasă (prea mare), 7 : 9 ; precum şi pe aceea situată între tipul mare şi cel mic, respectiv 9 : 11. La acestea se mai adaugă terţa pitagoreiană, uşor determinabilă prin calcul (vezi pagina 41), situată — ca mărime — între 4 : 5 şi 7 : 9. Urechea acceptă toate aceste intervale drept terţe ; mai mult chiar, ea se lasă şi mai mult amăgită de aceste intervale, pe cît de frumoase, pe atît de lipsite de caracter ! Dacă executăm la vioară (sau la oricare alt instrument potrivit scopului) o terţă mică ce se află la limita inferioară a perceperii ei ca atare şi dacă deplasăm încet sunetul ei superior înspre acut, pînă la un punct care să se afle la limita extremă de percepere a noului interval drept terţă mare, atunci ne va fi imposibil să stabilim (în timpul acestei deplasări) unde se află linia de demarcaţie între terţa mică şi cea mare :



La centrul spaţiului în cauză, se află o zonă care poate aparţine la fel de bine ambelor feluri de terţă şi care va fi individualizat de către ureche drept terţă mare sau mică de-abia în contextul armonic sau al desfăşurării melodice. Este deci nimerit să ne permitem mai sus menţionata libertate teoretică, dat fiind că este vorba de un interval care prezintă o constantă atît de relativă.

Acele intervale care, datorită poziţiei largi a componentelor lor, apar drept forme de transpunere a spaţiilor normale între sunete (cvintă, cvartă etc.), la a doua sau chiar la a treia octavă, vădesc raporturi combinatorii cu mult mai nefavorabile decît modelele lor normale — întărind astfel concepţia uzuală (şi confirmată din totdeauna de către practica componistică) cum că le poate reveni numai o valoare armonică corespunzător micşorată şi care descreşte în mod invers proporţional cu creşterea distanţei dintre cele două puncte intervalice. Chiar şi intervalul aflat în afara oricăror determinări de natură armonică, octava, pierde atît de mult din valoare în raportul de 1 : 4, încît de-abia dacă mai poate fi echivalată cu forţa armonică a cvintei — fapt care reiese din diagrama ei combinatorie. Astfel, în forma de 1 : 8, sprijinul combinator armonic al intervalului este şi mai slăbit, pentru a ceda locul, la raportul de 1 : 16, unei alcătuiri cu totul disonante. Deşi toate aceste forme reprezintă — din punct de vedere al sonorităţii — fenomene de excepţie (pretîndu-se, ca atare, numai pentru efecte caracteristice sau deosebit de izbitoare şi neavînd decît o rară întrebuinţare ca material de construcţie pentru scriitura axată pe baze armonice naturale), ele nu sînt totuşi neutilizabile. E drept că ele apar extrem de rar în forma lor pură, neamestecate ; aproape întotdeauna ele se vor afla situate într-un context sonor la care un al treilea sau al patrulea component va înlocui efectul spaţiului gol, cuprins între cele două sunete intervalice. În felul acesta, dacă ar fi să apară vreodată un interval de poziţie largă, necompletat, am fi tentaţi să presupunem că efectul acestuia ar fi cu mult mai rău decît este în realitate — şi aceasta datorită sunetelor combinatorii. Însă lucrul nu este adevărat, şi anume, prin faptul că rolul sunetelor combinatorii este acuma preluat de către armonicele sunetului intervalic din registrul grav, care (nemaifiind tulburate de elemente combinatorii intermediare cu forţă sonoră prea mare) reuşesc să completeze marele spaţiu — în mod destul de sărăcăcios, ce-i drept, însă suficient din punct de vedere armonic. Desigur că în cazul normal, al poziţiei strînse a sunetelor intervalice, nici nu se pune problema vreunei influenţe a seriei de armonice ; şi aceasta atît

datorită lipsei de spaţiu în care să se poată desfăşura, cît şi forţei pe care o au, în cazul acesta, sunetele combinatorii :

46a

Interval executat

2:6 | 2:12 | 3:8 | 3:16 | 2:5 | 2:10 | 3:10 | 5:12 | 5:16

Sunete combinatorii

Cvinta deţine, încă în poziţia de 1 : 3, o imagine sonoră excelentă, care se menţine — în stare bună — şi la poziţia de 1 : 6. De-abia de la 1 : 12 în sus, ea îşi pierde valoarea armonică ; dar şi aici, seria de armonice — aflată în plină desfăşurare — a fundamentalei intervalului împiedică prăbuşirea valorică totală. Cvarta are o soartă cu mult mai rea. În raportul de 3 : 8, imaginea ei sonoră este încă bună, cu toată instabilitatea ei ; dar, deja la 3 : 16, valoarea ei armonică este egală cu 0 (într-adevăr, cine ar folosi — chiar într-o scriitură la două voci, oarecum echilibrată — o cvartă de 3 : 16). Cauza o constituie nu numai conjunctura combinatorie, ci şi armonicele de suficientă vigoare sonoră produse de sunetul grav al cvartei, în seria cărora nu se află cuprins sunetul acut al intervalului. Intervalele ce urmează după cvintă şi cvartă îşi pierd în măsură şi mai flagrantă încă valoarea lor armonică datorită transpunerii la octavă a unuia din componentele lor — în care caz (după cum era de aşteptat) intervalele răsturnate (sextele) sînt cu mult mai dezavantajate decît terţele extinse.

Se pune însă întrebarea cum trebuie tratate aceste intervale de poziţie largă, întrucît deşi nu apar de loc în scriitura simplă şi doar extrem de rar în cea complicată, ele trebuie totuşi rînduite şi aplicate. În acest scop s-ar putea determina, pe bază de comparaţie sau experienţă, pentru fiecare din aceste extravaganţe, fundamentala respectivă, iar folosirea lor la momentul oportun ar constitui exclusiv o chestiune de memorare. Însă o astfel de osteneală n-are nici un sens pentru cele cîteva cazuri excepţionale. Este, ca atare, mai practic să folosim, şi în cazul acesta, o tehnică de meşteşug prin care intervalele transpuse la octavă să poată fi tratate la fel de uşor ca şi formele lor primare din poziţia strînsă — lucru prin care ţelurile practice ale componisticii ar fi pe deplin satisfăcute.

5

Trisonul minor

În legătură cu descrierea de mai sus a caracterului de terţă, trebuie menţionată o structură sonoră care a constituit, din totdeauna, o serioasă bătaie de cap pentru teoreticieni : trisonul minor. În ce priveşte trisonul major, înţelegerea şi elucidarea acestuia ne-a fost uşurată prin condiţiile sale naturale ; într-adevăr, natura ni-l oferă ca un dar frumos, pe deplin închegat şi utilizabil. Însă în privinţa trisonului minor, aceeaşi natură nu ne dă nici un fel de indicaţie. El nu apare în seria armonicelor — cel puţin nu într-o înşiruire de trei sunete succesive. Este adevărat că undeva, sus, la mare distanţă de fundamentală, ar fi posibilă formarea de trisonuri minore prin sărirea anumitor armonice răzleţe (10 : 12 : 15) ; însă o explicaţie atît de sinuoasă ar fi de-a dreptul sărăcăcioasă pentru un fenomen sonor care ne apare aproape la fel de valoros ca şi trisonul major, cel atît de uşor explicabil.

Am putut constata că valoarea unei suprapuneri sonore este determinată de gruparea sunetelor sale combinatorii. Ca atare, caracterul consonant al trisonului major nu trebuie raportat neapărat la poziţia sa privilegiată din cadrul primelor şase sunete ale armonicelor ; justificarea sa se poate găsi şi în starea sunetelor sale combinatorii. Pentru trisonul major *do*¹ — *mi*¹ — *sol*¹ :

46

terţa mare *do*¹ — *mi*¹ ne dă sunetele combinatorii *Do* (ordinul întîi) şi *sol* (ordinul al doilea), în timp ce terţa mică *mi*¹ — *sol*¹ ni-l oferă pe *Do* şi pe *do* ; cvinta *do*¹ — *sol*¹ însă nu-l are decît pe *do*. Trisonul emis este subliniat în modul cel mai desăvîrşit de către sunetele combinatorii. Cît de dezavantajată apare însă, în contrast cu toate acestea, imaginea sonoră a trisonului minor. În trisonul *do*¹ — *mi bemol*¹ — *sol*¹ :

47
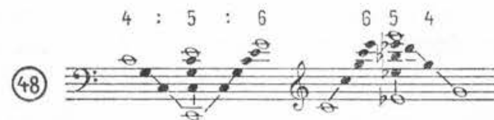
terța mică *do*¹ — *mi bemol*¹ are sunetele combinatorii *La bemol*₁ și *la bemol*, în timp ce terța mare *mi bemol*¹ — *sol*¹ îl are pe *Mi bemol* și pe *si bemol*, iar cvinta *do*¹ — *sol*¹ (ca și la trisonul major) îl are pe *do*. Ca atare, sunetele combinatorii nu ne pot spune nimic nou despre trisonul minor, decît că ar avea o valoare sonoră mai redusă decît trisonul major.

Aproape toți cercetătorii care au interpretat trisonul minor pornesc de la accepțiunea unui principiu aflat în acțiune contradictorie față de structura firească sonoră. Ei ne oferă explicația că trisonul minor ar fi imaginea în oglindă a celui major. În cuprinsul acestui acord, delimitat prin intervalul de cvintă, terțele s-ar afla astfel distribuite, încît succesiunea de terță mare — terță mică ar crea trisonul major, în timp ce ordinea inversă ar avea drept rezultat pe cel minor. Nu este un lucru prea greu de recunoscut, însă el nu dovedește nimic. În cazul unui fenomen cum este cel sonor — atît de strîns legat de eficiența forței gravitaționale — nu se poate muta pur și simplu partea superioară în jos, numai de dragul unei frumoase formulări de gîndire. Orice structură sonoră este construită în sens ascendent — și lucrul acesta ține de natura firească a sunetelor ; ele se supun modelului indicat în cadrul seriei de armonice, tot așa cum cărămizile suprapuse ale unei clădiri se supun acelorași legi de statică ce funcționează și în natură.

Cea mai firească explicație, pornind de la deplasarea terțelor, ar fi că formarea trisonului minor și-ar avea originea în cerința omului de a transpune, și în domeniul sonor, simetria care domnește în conformația corpului omenesc. Întrucît trisonul major ar reprezenta — datorită terțelor sale inegale — o configurație asimetrică, s-a găsit necesar să i se opună, pentru restabilirea echilibrului, o imagine în oglindă a acestuia. Or, toate acestea ar părea destul de convingătoare dacă am găsi și în alte sectoare ale procesului sonor străduințe similare pentru instaurarea echilibrului. În domeniul formelor *vizibile*, simetria constituie, neîndoios, unul din cele mai importante principii structurale ; însă desfășurările sonore, ca fiind temporale, par a se sustrage simetriei. În afară de prea puține componente structurale de cea mai elementară speță ritmică sau formală (accentul, formele cele mai simple de lied), ea nu poate fi găsită în construcția formelor *auditiv perceptibile*. Este drept că orice formă muzicală mai amplă se compune din părți care păstrează cumpăna masei sonore, în chip de pondere și contra-pondere. Dar, în cele mai multe din cazuri, dimensiunile lor sînt inegale, întrucît contrapunerea de ponderi egale (deci o rînduire simetrică) nu l-ar satisface pe ascultător. Aceasta este cauza pentru care regula cere ca la revenirea de grupe tematice sau de alte componente corespunzătoare unei secțiuni anterioare, să se realizeze, în mod necesar, modificări ale formei — fie prin scurtări, fie prin lărgiri. Neînsemnat de puținele

exemple de structură formală strict simetrică în piese muzicale de mare reputație (la care însă această ordine pur formală este cu mult depășită, ca importanță, de alte calități ale respectivei piese) nu fac decît să confirme, ca orice excepție, regula. Împotriva teoriei de configurație simetrică pledează și faptul că, deși noi cunoaștem trisonul minor drept contrast al celui major, nu ne este însă cunoscut contrastul vreunei grupe tonale minore față de o tonalitate majoră (aceasta din urmă exprimată prin acordurile ei perfect majore de pe treptele IV, V și I). În înlănțuirile armonice nu facem nici un fel de deosebire între modul major și cel minor, căci singur trisonul tonicii ne indică despre ce mod este vorba ; toate trisonurile celorlalte trepte apar — în amîndouă modurile — fie cu terță mare, fie cu terță mică. Trisonul major constituie, și așa, regulă pentru dominanta modului minor, în timp ce subdominanta acestuia este cu totul încorporată modului major — la fel ca și acordul napolitan sau alte diverse structuri armonice alterate. Ba și mai mult, una din variantele gamei minore (cea melodică, în suire) corespunde întru totul gamei majore, cu excepția specificei sale terțe mici ; iar faptul că celelalte variante minore se depărtează mai mult de forma majoră își găsește rațiunea în acomodarea sextei (de strînsă înrudire) la terță. Respectiv, nu este permisă formarea unei cvarte mărite între aceste două intervale. Deci nu putem vorbi, aici, de vreo configurație simetrică.

Și mai hazardată ar fi eventuala explicație care ar presupune un efect diferențiat — major și minor — al armonicelor. La trisonul major din poziția 4 : 5 : 6 a seriei de armonice (*do*¹ — *mi*¹ — *sol*¹, seria lui *Do*), cele trei sunete ar avea o fundamentală comună, față de care primul element al trisonului s-ar afla în raport de octavă, în timp ce al doilea și al treilea ar constitui terța și cvinta acestuia :
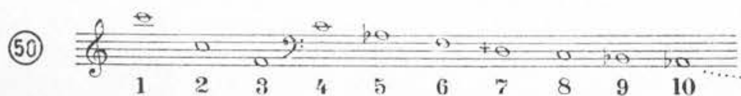


Trisonul minor ar prezenta raporturile inversate, adică : în aceeași poziție, el ar avea suprapus, ca sunet armonic nr. 6 (respectiv nr. 5 și nr. 4) un *sol*³ comun, care s-ar afla, față de trison, în raporturi de cvintă, terță mare și octavă. Nu vedem rațiunea pentru care să se ia în considerare, cînd vreun sunet din registrul grav (fundamentală sau sunet combinator), cînd un altul din acut (armonic). Căci eroarea principală a acestei interpretări constă tocmai în aceea că se pune bază pe anumite raporturi eficiente sonore, care sînt însă de îndată scoase din

acţiune. Dacă armonicele au semnificaţie sonoră în cazul trisonului minor, atunci aceasta rămîne perfect valabilă şi pentru cel major. Dar în continuare apare un *sol diez*^{3} (ca sunet armonic nr. 5 al lui *mi*^{1}), situat între cei doi *sol*^{3}, armonicele lui *do*^{1} şi *sol*^{1},



făcînd ca întreg acest eşafodaj precar să se prăbuşească — mai cu seamă că trisonul minor ar trebui să aibă o valoare sonoră superioară celui major, datorită poziţiei mai desăvîrşite a armonicelor sale.

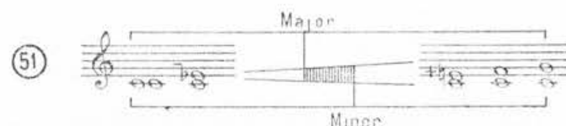
Cea mai sinuoasă explicaţie (dar şi cea mai interesantă totodată) se bazează pe seria armonicelor *inferioare*. Acestea ar constitui inversarea intervalică fidelă a armonicelor superioare, pe care le cunoaştem:



Eu personal consider ca fiind lipsită de sens accepţiunea unei forţe care să fie capabilă de a genera rînduirea sub forma de imagine în oglindă fidelă a seriei de armonice superioare. O astfel de forţă ar anula eficienţa de pondere exprimată în seria sunetelor superioare — în afară de faptul că nu dispunem de nici un fel de dovadă pentru activitatea lor ca serie inferioară. Este adevărat că noi cunoaştem astăzi, în electro-acustică, un fenomen curent care se aseamănă uimitor cu imaginea acestor armonice inferioare. Aparate electronice fonogene pot emite — prin conectări determinate — sunete combinatorii ale unui anumit sunet emis, şi care să corespundă cu de două, trei, patru . . . (n) ori lungimea de undă a acestuia din urmă (deci cu 1/2, 1/3, 1/4 . . . 1/n din numărul său de vibraţii). Acest fenomen uluitor, bazat pe convergenţa interferenţelor aparţinînd vibraţiilor create prin unde electrice, nu va putea avea niciodată vreo importanţă în muzică — aceasta din urmă posedînd seria ei de armonice. Fenomenul de mai sus s-ar putea manifesta numai în anumite condiţii pe care ni le-ar putea oferi exclusiv electro-acustica, dar nu le-ar putea oferi nicicînd elementele generatoare sonore cunoscute — coardele, coloanele tubulare, membranele. Această „serie de armonice inferioare" nu influenţează cu nimic culoarea sonoră, fiind şi lipsită de celelalte avantaje ale seriei de armonice (superioare) — aceasta din urmă avînd eficacitate oricînd

şi fără nici un adaus artificial. Deci nici pe această cale nu poate fi adusă vreo dovadă pentru imaginea în oglindă a armonicelor superioare şi, pe deasupra, ca produs firesc al naturii. În tot cazul însă, chiar şi acest fenomen sonor, precum şi simplul calcul teoretic al seriei de armonice inferioare ne oferă fascinanta imagine a unui trison minor, răsfirat în primele ei şase sunete. Şi totuşi, nu sîntem în stare să aflăm altceva despre acest acord (chiar prin aparate sau pe calea teoriei „dualiste") decît că el reprezintă imaginea în oglindă a trisonului major. Or, pentru atîta lucru nu avem nevoie de seria armonicelor inferioare — ne-ar fi fost suficient simplul principiu al inversării intervalice.

Însă ce este de fapt trisonul minor? Eu îl consider, conform unei teorii destul de vechi, drept o tulburare a trisonului major. Întrucît este aproape imposibil să delimităm în mod exact terţa mare de cea mică, eu unul nu sînt de loc convins de contrastul polar al celor două acorduri. Ele constituie versiunile acută şi gravă, viguroasă şi slabă, luminoasă şi obscură, pătrunzătoare şi mată, ale aceluiaşi fenomen sonor. Este adevărat că întîlnim, în seria armonicelor, forma normală şi perfectă a ambelor terţe (4 : 5 şi 5 : 6), însă aceasta nu schimbă cu nimic realitatea limitei oscilante dintre ele. Căci din aceste terţe naturale rezultă atît formele naturale ale trisonului major, cît şi cele ale trisonului minor; dar şi în cadrul acestor suprapuneri de terţe, urechea concede susmenţionata marjă de siguranţă. În felul acesta putem găsi, la o singură fundamentală, un număr mare de trisonuri minore, opuse unui număr la fel de mare de trisonuri majore de tipul cel mai autentic. Iar în ce priveşte trisonurile care au terţa situată în zona medie nedefinită, acestea nu pot fi catalogate în mari sau mici decît după raporturile lor — ca de altfel şi terţa însăşi. Rămîne, ca şi pînă acum, o întrebare fără răspuns faptul că o distanţă atît de neînsemnată (ca aceea dintre terţa mare şi cea mică) îşi poate aroga un efect psihologic atît de extraordinar:



Se pare că menţionata zonă din centrul domeniului de terţă constituie punctul mort al gamei, căruia îi corespunde unul similar — deşi mai puţin important — în domeniul paralel al sextelor. Pînă la acest punct acţionează, dinspre registrul grav, forţa armonică a tonicei — dincolo de acesta însă, începe hegemonia cvartei şi a cvintei, ţinînd, la rîndul ei, pînă la următoarea piatră de hotar, aceea a sextelor. În felul

acesta, trisonul minor ar fi obligat să amuţească, căpătînd ca atare un aspect apăsător, greoi şi înfundat. În schimb, trisonul major, cu terţa situată într-un alt domeniu potenţial, ar trebui să primească de la reanimatorii săi, opuşi tonicii, un nou avînt, o nouă luminozitate şi energie.

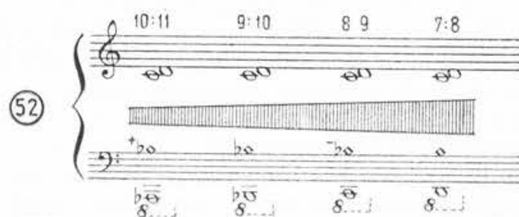
6

Secundele şi septimele. Tritonul
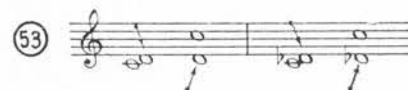
Pentru utilizarea practică a următorului cuplu de intervale — secunda mare şi septima mică, secunda mică şi septima mare — putem considera oricare din sunetele intervalice drept fundamentală, deoarece, în privinţa lor, sunetele combinatorii nu ne pot da decît lămuriri foarte vagi. Secundele şi septimele sînt supuse unor oscilaţii mai mari decît alte intervale — în structura melodico-armonică, ele apar sub forma celor mai variate gradări dimensionale. Or, dintr-o singură privire asupra tabelului nostru de sunete combinatorii, ne putem da seama că şi cele mai mici modificări dimensionale pot avea cele mai mari urmări în ce priveşte poziţia acestora.

Dacă vom transpune intervalele de secundă, mai mari sau mai mici care se află în seria armonicelor între nr. 7 şi 11, în aşa fel încît să aibă, toate, acelaşi sunet grav comun, atunci :

— secunda mare defectuoasă (prea mică) do^1 — re^1 (10 : 11) va avea sunetele combinatorii *La bemol*$_2$ şi $^+$*si bemol* ;
— secunda mare (ton întreg mic) do^1 — re^1 (9 : 10) va avea sunetele combinatorii *Si bemol*$_2$ şi *si bemol* ;
— secunda mare (ton întreg mare) do^1 — re^1 (8 : 9) va avea sunetele combinatorii *Do*$_1$ şi $^-$*si bemol* ;
— secunda mare defectuoasă (prea mare) do^1 — re^1 (7 : 8) va avea sunetele combinatorii *Re*$_1$ şi *la* :
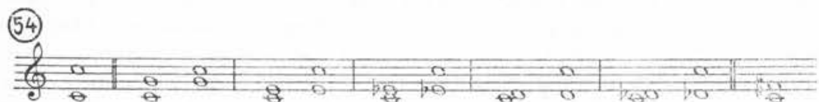


În cazul septimei mici, raporturile sînt inversate. În ceea ce priveşte secunda mică şi septima mare, rînduirea sunetelor combinatorii apare şi mai confuză. Dacă dorim ca munca noastră să nu fie prea mult îngreunată de pedanterie, va trebui să renunţăm la diferenţele minuscule ce există în cadrul secundelor şi septimelor. Vom accepta, pentru fiecare din aceste intervale, cîte o mărime-etalon, constituind o medie a numeroaselor posibilităţi. Alegerea unei fundamentale va deveni foarte anevoioasă, datorită numărului mare de sunete combinatorii. Am fi astfel tentaţi, în cazul tonului întreg (mare) — şi anume din cauza lui *Do*$_1$ — să-l considerăm pe do^1 drept fundamentală a intervalului do^1 — re^1. Dacă ne hotărîm totuşi pentru sunetul din acut, atunci o facem din considerente practice, şi anume : datorită frecvenţei mari a acordului de septimă de dominantă, urechea noastră este obişnuită să perceapă sunetul *grav* al acesteia (ca fiind componentă a acordului) drept fundamentală, chiar şi atunci cînd septima apare răzleaţă :



Or, această concepţie este cel puţin la fel de aproape de realitate ca şi cea contrară. Întrucît răsturnările prezintă (acomodîndu-se cuplurilor intervalice anterioare) poziţia inversată a fundamentalei, se va considera sunetul *acut* al secundei mari drept fundamentală. În ce priveşte cuplul secundă mică — septimă mare, vom proceda identic : fundamentala secundei se află în acut, iar a septimei — în grav. Este de presupus că obiecţiunile celor sceptici, manifestate mai înainte (în legătură cu stabilirea fundamentalelor pentru terţele mici şi sextele mari) sub forma unor murmure de dezaprobare, se vor transforma acuma în exclamaţii de indignare. Iar pentru a mă justifica, mă refer necontenit la practica componistică. Totuşi, pentru îndepărtarea oricăror îndoieli, aş propune să alegem — în practica de lucru — fundamentala optimă din punct de vedere acustic pentru secunde şi septime, alegerea aceasta urmînd a se efectua din rîndul tuturor fundamentalelor ce ne stau la dispoziţie. Acela care va îndeplini această procedură extrem de complicată va avea în tot cazul satisfacţia de a nu-şi îngreuna prea mult munca propriu-zisă de scriitură. Este adevărat însă că singură osteneala de a stabili mărimea exactă a intervalelor ar răpi cam de zece ori pe-atîta timp cît ar fi necesar scriiturii înseşi.

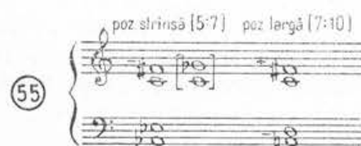
Pentru completarea seriei a doua, ne mai lipseşte un interval : tritonul. Este denumirea pe care o poartă, din totdeauna, cvarta mărită, corespunzînd componenţei ei din trei tonuri întregi suprapuse. La drept vorbind, denumirea de triton este improprie cvintei micşorate, cu toate că aceasta reprezintă forma enarmonică a intervalului. Însă datorită folosirii constante de alcătuiri cromatice şi enarmonice, deosebirea dintre aceste două intervale mai poate fi făcută cel mult ca notaţie ; în

consecinţă, nu ezităm a cuprinde — sub denumirea de triton — atît cvarta mărită, cît şi cvinta micşorată. Tritonul nu se cuplează cu nici un alt interval ; el se află izolat, în dreapta cuplurilor de intervale, ca element opus octavei, situate în flancul stîng al seriei, în firida ei solitară :

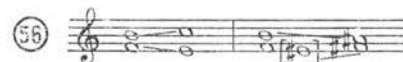


Octava, ca fiind intervalul cel mai distins şi nobil, nu se amestecă cu mulţimea ; ruda ei cea mai îndepărtată — solitarul şi pseudo-autenticul triton — rămîne la fel de distantă faţă de cuplurile intervalice, precum zeul Loki faţă de zeii ceilalţi, fiindu-le însă indispensabilă totodată.

Tritonul nu are fundamentală. El este însoţit de sunete combinatorii, aflate într-un raport ciudat faţă de acesta :

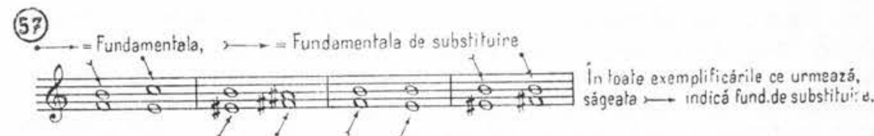


Atunci cînd sunetele sale sînt emise în poziţia cea mai strînsă (5 : 7, vezi sunetele corespunzătoare din seria armonicelor), dedesubt se naşte un interval de cvintă, care formează, împreună cu tritonul, un acord de septimă ; în cadrul acestuia, sunetul de jos (al tritonului) reprezintă terţa, iar cel de sus, septima acordului — aceasta din urmă, ce-i drept, situată prea grav ca registru. Forma cea mai largă a tritonului (7 : 10) prezintă, ca sunete combinatorii, un interval de cvartă. Aceasta formează, împreună cu tritonul, un acord de terţă şi cvartă, în care, sunetul grav al tritonului constituie septima (prea joasă), iar sunetul său acut, terţa acordului. În acelaşi fel, toate tritonurile situate între aceste limite extreme formează — împreună cu sunetele lor combinatorii — acorduri de septimă, care constituie deplasări minime ale celor două acorduri extreme. Ca atare, tritonul are întotdeauna efect de dominantă. Un efect cu tendinţa spre tonică, fapt pe deplin satisfăcut atunci cînd tritonul cunoaşte o progresie sub forma „rezolvării" spre sunetul generator al înrudirii sale (completat fie de un sunet însoţitor, spre a da un interval, fie de mai multe sunete, spre a forma un acord). Dar deja din această clipă, se vădeşte natura ambiguă a tritonului : dacă raporturile de înrudire nu sînt precis marcate prin succesiuni intervalice premergătoare, sîntem puşi în faţa a două rezolvări la fel de bune. Iar în decursul rezolvării, urechea singură decide şi alege, de fiecare dată, acel sunet cu funcţie de sensibilă al tritonului, care urmează a conduce la fundamentala următoare a acordului de tonică :



Întrucît însă nu poate decide pe loc (în cazul unui triton care îi apare — în primă instanţă — fără vreun raport de familie prea clar) care din cele două sunete ale tritonului urmează a fi sensibilă, urechea se va afla întotdeauna într-o postură de incertitudine în faţa acestui interval. Nesiguranţa sonoră a tritonului, pe de-o parte, ca şi tendinţa sa fermă spre rezolvare pe de alta (şi care reclamă întreaga atenţie în clipa mişcării), îmbinarea de neclar şi hipersensibilitate — iată cîteva elemente care-l izolează pe triton, făcîndu-l să apară întotdeauna ca un corp străin, ca un ferment în cuprinsul intervalelor.

Chiar dacă la un astfel de interval ipocrit, neclar şi impertinent totodată, nu se poate stabili niciunul din sunetele sale drept fundamentală (datorită atît impresiei sonore cît şi componenţei acustice), nu este însă mai puţin adevărat că sîntem nevoiţi a decide — cel puţin de la caz la caz şi cu scopul de a-l putea mînui — care din sunete este mai important. Intervalul în sine, în ipocrizia lui, nu ne trădează nimic în privinţa acestei importanţe ; sîntem nevoiţi să ne adresăm ambianţei sale. De-abia intervalul de rezolvare ne va putea indica sunetul generic de serie căreia îi aparţine tritonul. Acel sunet al tritonului care va atinge genericul menţionat (respectiv fundamentala intervalului de rezolvare) cu *progresia cea mai mică* va fi considerat drept *fundamentală de substituire* a trisonului :



Este lesne de-nţeles că tritonul a deţinut, în tot decursul istoriei muzicii, o astfel de poziţie specială în rîndul intervalelor. Muzica instrumentală a trebuit să se obişnuiască cu dînsul — lucru care nu i-a fost prea greu, datorită relativei mecanizări a procedeelor ei de determinare a sunetului. Pentru cîntăreţ însă — şi mai cu seamă pentru corist — tritonul reprezintă, şi astăzi, un coşmar. Teoria muzicii se află într-o continuă dispută cu „diabolus in musica" şi-l tratează cu o ciu-

dată dragoste, pătrunsă de ură. Mai întîi se încerca ocolirea sa : grecii se fereau din calea lui prin intercalarea unui tetracord întregitor (synemmenon) în seria celor obişnuite ; la modurile bisericeşti, transformarea lui *B-rotundum* în *B-quadratum* urmărea acelaşi scop ; prescripţiile lui *organum* precum şi *diafonia* îl exclud şi ele, la rîndul lor — ceea ce duc la răzbunarea acestuia, ţinînd în loc evoluţia polifoniei. Mai tîrziu s-a trecut la un *modus vivendi* : tratatele teoreticienilor medievali constituie un lanţ nesfîrşit de cercetări asupra felului în care s-ar putea realiza formula lui „*Mi contra Fa*", în timp ce solmizaţia nu este altceva decît încercarea de a da acestui oaspete incomod o aparenţă inofensivă.

În cele din urmă, el devine copilul răsfăţat al armoniei — fie prin importanţa extraordinară atribuită tuturor configuraţiilor acordice cu funcţiune de dominantă, fie prin cromatismul pregnant de tipul armoniei lui „Tristan" şi a consecinţelor practice ale acesteia, în fine, prin înseşi fenomenele de înflorire a sistemului de tonuri întregi, aparţinînd începutului nostru de secol şi bazate pe o atît de defectuoasă justificare. Pentru noi însă, care cunoaştem de-acuma poziţia tritonului în sînul familiei intervalice (ca de altfel şi cauzele acesteia), groaza faţă de el a dispărut ; totuşi, chiar şi pentru noi, el rămîne un diavol civilizat — acel „spirit în veşnică negaţie".

7

Semnificaţia intervalelor

O dată cu includerea tritonului, seria a doua este completă. La o cercetare superficială, s-ar părea că asemănarea dintre cele două serii este atît de mare (cu excepţia unei mici abateri privind terţele şi sextele), încît orice diferenţiere a lor ar fi de prisos. Pentru spulberarea acestei impresii greşite, vom arăta, încă o dată, pe scurt, deosebirea dintre ele. Seria 1 conţine *sunete*, în raport cu un sunet generator care urmează să le indice poziţia tonală exactă. În seria 2 însă, se află reunite intervalele fără nici un fel de raportare la vreun sunet generator (de pildă : *do*¹, care serveşte în cercetările noastre drept punct de plecare al seriei 2, ar putea fi înlocuit — fără a tulbura mersul desfăşurării — cu oricare alt punct de plecare, în oricare din intervale ; ceea ce este imposibil în determinarea seriei 1). În exemplul următor :

(58) 

efectul seriei 1 este de aşa natură, încît cvinta *sol*¹ se situează într-o poziţie privilegiată faţă de sunetul generic *do*¹, căruia îi este, de altfel, ruda cea mai apropiată. Ca grad de rudenie îi succede *la*¹ (sexta mare a lui *do*¹), urmat de ruda ceva mai îndepărtată, terţa mare. (În tot cazul — după cum vom vedea mai încolo — seria 1 nu va fi întrebuinţată pentru analizarea unui grup de sunete atît de mic ; ea foloseşte unor scopuri superioare, fiind inclusă aici numai cu scop de exemplificare.) Pe de altă parte, seria 2 prevede că *progresia* de cvintă *sol*¹ — *do*¹ are o eficienţă armonică sporită faţă de *progresia* de cvartă *mi*¹ — *la*¹, precum şi că valoarea sonoră a acesteia din urmă este — la rîndul ei — mai mare decît aceea a *progresiei* de terţă *do*¹ — *mi*¹ sau de secundă *la*¹ — *sol*¹.

Succesiunea valorică, aşa cum se află ea stabilită prin seria 2, ridică şi problema semnificaţiei de consonanţă sau disonanţă a intervalelor. Căci cuplurile de intervale nu vădesc nicăieri în cadrul seriei (prin eventuale interferări, salturi sau orice altă caracteristică structurală) unde ar sfîrşi consonanţele şi unde ar începe disonanţele. Sînt noţiuni ce nu au fost nicicînd lămurite exhaustiv şi timp de un mileniu s-au tot alternat definiţiile. La început, terţele erau disonante, fiind promovate abia mai tîrziu drept consonanţe ; se făcea distincţia între consonanţe perfecte şi imperfecte. Prin folosirea exagerată a acordurilor de septimă, secunda mare şi septima mică au devenit cvasi-consonante pentru urechea noastră. Poziţia cvartei însă nu a fost niciodată precis lămurită. Teoreticienii care au pornit de la fenomenul acustic au ajuns în repetate rînduri la explicaţii cu totul diferite faţă de practica muzicală.

Cercetările noastre au menirea de a îndepărta confuzia de pînă acuma. Ştim astfel că este imposibil să se determine în mod exact sunetul de tranziţie dintre „consonanţă" şi „disonanţă". Aceste denumiri pot conta cel mult pentru limitele extreme ale intervalului şi numai din punctul de vedere al efectului auditiv de satisfacere sau nesatisfacere. În conformitate cu acestea, intervalele consonante ar fi găzduite în partea din stînga a seriei 2, iar cele disonante în partea din dreapta. Însă nu se poate stabili, prin aplicarea de elemente dimensionale, în ce măsură scade consonanţa intervalelor din stînga şi în ce măsură creşte disonanţa celor din dreapta. Între octavă (intervalul cel mai perfect) şi septima mare (cel mai imperfect), se află dispusă o serie de cupluri intervalice, a căror sonoritate „agreabilă" scade pe măsură ce se depărtează de octavă, în direcţia septimei mari. În ce priveşte tritonul, acesta nu poate fi nici înglobat în regiunea sonoră agreabilă, şi nici considerat drept dezagreabil ; căci, şi în cazul acesta, el se situează în postura celui mai ciudat şi solitar interval.

Determinasem prin calcul seria 2 (din grupările combinatorii), mergînd progresiv de la diagrama cea mai simplă pînă la altele mai complicate. Dar şi menirea melomană a ariei noastre de cultură parcursese — în decursul istoriei muzicii — acelaşi drum către recunoaşterea valorică a complexelor sonore. În primă instanţă, urechea desluşea doar melodiile pe o singură voce, formate în exclusivitate din fundamentale (sunetele nr. 1 ale armonicelor), descoperind de-abia în decursul timpului, înaintînd de la interval la interval, secretul acestor complexe, aşa cum se găsea cuprins în sunetele combinatorii. Execuţia în octave a rezultat încă înainte de orice conturare a unei muzici pe mai multe voci, din simpla participare la cîntat a unor voci cu acuităţi diferite. Adevăratul început al muzicii pe mai multe voci l-a constituit mişcarea paralelă în cvinte şi cvarte ; de-abia cu timpul s-a recunoscut valoarea sonoră a terţelor şi a sextelor. Dar şi aici, tritonul constituie o excepţie : destul de timpuriu încă, el apare ca parte componentă în diferite suprapuneri independente. Acest lucru ar părea poate uimitor dacă n-am şti că, încă de pe vremea începutului muzicii pe mai multe voci, înlănţuirile constante de trisonuri netulburate au fost percepute ca o hrană auditivă destul de insipidă. Cerinţei pentru o sonoritate mai rafinată, compozitorii i-au răspuns prin introducerea tritonului sub forma-i cea mai blîndă : ca acord de sextă al trisonului micşorat. Cercetînd toate intervalele cuprinse între cele trei sunete ale acestui acord, observăm că sînt incluse — în afară de triton — doar terţa mică şi sexta mare ; picantele secunde şi septime lipsesc încă. Ele se vor furişa abia tîrziu în complexul sonor, prin funcţiunea melodică a notelor de pasaj ; la sfîrşitul secolului XVII, urechea se va obişnui să le înţeleagă, şi pe ele, drept intervale independente şi apte din punct de vedere armonic. În ce priveşte tritonul propriu-zis, acesta se află aşezat printre sunetele mai acute ale acordului, permiţînd eficienţa nestingherită a importantului sunet de bas. Însă secunda mică şi septima mare nu şi-au dobîndit, nici pînă în ziua de azi, rangul intervalic cu valoare sonoră integrală ; chiar şi după o obişnuinţă auditivă de un mileniu, ele nu vor parveni să-şi asigure aprecierea valorică sonoră, de care se bucură (în diferite grade) celelalte intervale.

Intervalele nu sînt ca lutul, care ia orice formă şi o păstrează, răbdător, pînă la următoarea lui remodelare forţată ; ele sînt, din contra, flexibile ca oţelul, iar duritatea lor variabilă nu admite orice fel de prelucrare. Dacă am vorbit, ceva mai înainte, despre necesitatea de a frînge voinţa sunetelor, acest lucru însemna că nu trebuie să permitem desfăşurarea abuzivă a forţei cuprinse — în mod tensional — în structura intervalică. Însă nu ne este permis să comprimăm acest nobil material prin forţa brută — întotdeauna va trebui să ţinem seama de elasticitatea acestuia. În cazul unei tratări raţionale, materialul sonor se

poate malea şi închega cu uşurinţă. Dar la suprasolicitare sau chiar printr-o tratare necorespunzătoare, el se poate rupe şi frînge ca orice alt material de lucru solid ; iar muzica alcătuită dintr-un astfel de material degradat este inutilizabilă.

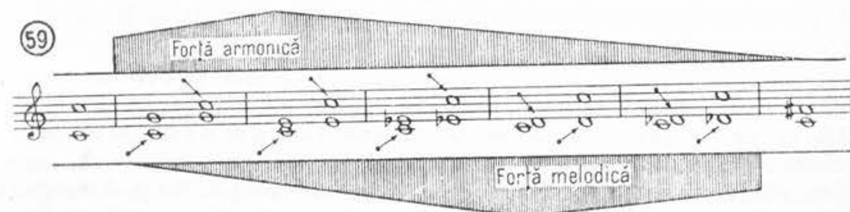
8

Valoarea armonică şi melodică a intervalelor

Orice mişcare sonoră se realizează prin conlucrarea de forţe armonice şi melodice — excluzînd aci acţiunea ritmului. Armonia constituie elementul cel mai robust, ea este mai îndărătnică şi mai greu de stăpînit ; însăşi cantitatea mare de material solicită o preocupare aprofundată din partea compozitorului, iar „ideea“ sau „inspiraţia“ se vor putea dezvolta de-abia pe baza unor temeinice cunoştinţe de ordin tehnic. Pentru cel lipsit de experienţă, parcurgerea domeniului armonic (atît de bogat în cele mai variate fenomene) va fi cu neputinţă. Melodica, în schimb, nu este atît de rigidă. Există diletanţi care inventează linii melodice destul de drăguţe, fără a avea habar de meşteşugul componistic. Materialul melodic se cucereşte mai uşor, el este restrîns ca întindere, aerian şi imponderabil. Dar tocmai din această cauză el este şi mai înşelător decît armonia. Ca în nici un alt domeniu, gustul, cultura muzicală, simpatia şi aversiunea vor avea aci cea mai mare importanţă.

Armonia şi melodia sînt principii contrare. Nici una din ele nu este îndeajuns de independentă pentru a putea trăi singură ; în desfăşurarea lor, fiecare este avizată la contribuţia celeilalte. Melodia pune în mişcare masele armonice statice ; nici o înlănţuire armonică nu se poate realiza decît pe cale melodică, prin parcurgerea intervalelor. Armonia la rîndul ei, strînge şi încheagă valurile melodice divergente.

Întrucît intervalele constituie materialul nostru muzical, este firesc ca oricare din ele să deţină atît proprietăţi armonice cît şi melodice. Iar seria 2 ne arată clar repartizarea acestora :

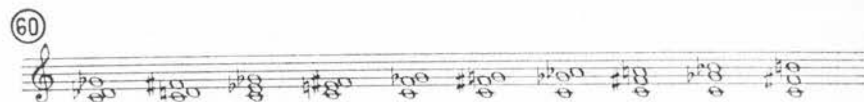


Forța armonică este la apogeul eficienței sale în intervalele din stînga, pierzîndu-se treptat înspre dreapta ; melodica acționează în sens invers. Intervalul cel mai viguros și lipsit de echivoc este, pe lîngă octava solitară, cvinta — însă cel mai frumos rămîne totuși terța majoră, datorită efectului acordic realizat prin sunetele ei combinatorii. De la acest punct înainte, eficiența armonică scade, dispărînd aproape cu totul în dreptul secundei mici și a septimei mari ; aceste două intervale acționează aproape exclusiv melodic (ca sensibile) și de-abia prin emiterea simultană cu alte intervale, li se poate atribui o semnificație armonică sporită. După cea mai simplă progresie melodică (a secundei mici), urmează — de la dreapta spre stînga, imediat după septima mică — cel mai puternic și frumos interval melodic : secunda mare. Dar, după cum nici intervalul cu cel mai frumos efect armonic nu se găsește la începutul seriei (în stînga), tot astfel și principalul interval melodic nu se află așezat chiar la capăt (în dreapta).

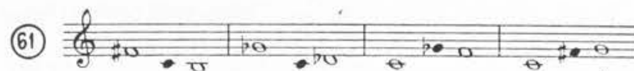
Prin liberul joc al forțelor armonice și melodice, seria 2 vădește acuma lipsa de vigoare a acelor intervale care sînt dezavantajate prin poziția mai nefavorabilă a sunetelor lor combinatorii — respectiv răsturnările celor ce cunosc aceste avantaje ; ele sînt puțin rezistente. Forța armonică, pornindu-și atacul dinspre partea stîngă, este aproape neputincioasă în fața secundelor viguroase din punct de vedere melodic, asaltînd însă din plin septimele ; viceversa, forța melodică, ce năvălește dinspre dreapta, nu are nici o influență asupra puternicelor terțe, asupra cvintei și a octavei. Acolo unde aceste intervale apar melodic (deci cu sunetele lor emise succesiv), ele vor închega în mod automat grupe armonice, chiar și într-o linie melodică de tip obișnuit. Răsturnările lor însă sînt mai ușor doborîte de atacuri. Puternicele intervale armonice exercită o mare atracție, iar răsturnările le cedează de bunăvoie, devenind astfel active din punct de vedere melodic. Septima mare tinde spre octavă sau (ca și cea mică) spre una din sexte, iar acestea, la rîndul lor, se prăbușesc în cvintă — în timp ce pe partea stîngă, cvarta este învinsă de atracția terței. În domeniul sextelor, cele două forțe își păstrează oarecum echilibrul. Cea armonică nu mai este chiar atît de tare spre a putea suprima de fiecare dată tendința de evoluție melodică (progresia spre cvintă), iar pe de altă parte, sextele nu sînt îndeajuns de viguroase nici din punct de vedere melodic încît să impulsioneze neapărat în sensul unei utilizări melodice.

Cunoașterea acestor lucruri ne sporește admirația pentru teoria muzicală a evului mediu care, în ciuda domeniului ei limitat de lucru și a conformismului pentru o anumită tradiție cu totul contrară practicii muzicale, vădește totuși un instinct uimitor în toate problemele intervalice. Astfel, cu toate că ea nu cunoștea nimic despre forța de atracție a intervalelor viguroase — așa cum se găsește fundamentată în sunetele combinatorii — era totuși potrivnică unui interval format din două sunete situate la distanță de cvartă ; ea nu vedea cu plăcere salturile melodice de sextă, necum folosirea secundelor și a septimelor. Astăzi însă, nu mai sîntem atît de temători, mai cu seamă că am învățat să tratăm sextele în funcție de cerințe armonice sau melodice ; însă intervalul de cvartă este, și astăzi încă, ocolit în acele locuri unde se cere vigoare și precizie expresivă.

Tritonul nu are semnificație exactă, armonică sau melodică. Dacă e să decidem asupra locului său, atunci sîntem nevoiți să ne ajutăm de un al treilea sunet. Iar în acest caz, fie că sunetul este emis o dată cu tritonul (determinîndu-l armonic) :



fie că tritonul este — el însuși — componentul unui grup de trei sunete ce se succed :



Dacă acestea nu constituie simple acorduri arpegiate (deci cu o valoare determinată pur armonic) și dacă tritonul nu este elaborat drept component principal al acestora (prin intermediul unor mijloace speciale), atunci el se subordonează lor din punct de vedere melodic. Unul din sunetele sale va deveni sunetul secundar al unui interval, precis determinat din punct de vedere armonic, și care va absorbi, prin asta, sonoritatea echivocă a tritonului.

9

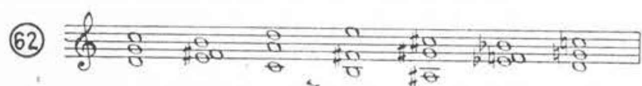
Armonia tradițională

Sistemul prea îngust al armoniei tradiționale ni se dezvăluie — în ce privește determinarea și tratarea acordurilor — din următoarele patru puncte de vedere :

1. principiul structural al acordului constă în suprapunerea de terțe ;
2. acordurile pot fi răsturnate ;
3. prin alterarea suitoare și coborîtoare a sunetelor din gamele diatonice, se poate extinde disponibilul acordic al unei tonalități ;
4. acordurile cunosc interpretări multiple.

Cu privire la punctul 1. Prin suprapunerea a două terțe se formează trisonurile de toate felurile, iar prin adausuri suplimentare se nasc acordurile de septimă și de nonă. Aceste grupuri intervalice se pot transforma, prin răsturnare, în intervale cu alte valori tensionale. În felul acesta atît de simplu, devine accesibil doar un sector mărunt al imensului număr de alcătuiri sonore posibile ; ce-i drept însă, acest sector cuprinde cele mai bune și utilizabile sonorități. Muzica este prinsă într-o plasă, ale cărei fire longitudinale sînt gamele cu funcțiunile lor tonale prea puțin extensibile, în timp ce firele transversale sînt formate din acorduri cu răsturnările acestora. Iar acele acorduri ce nu pot fi raportate la vreo structură de terță, rămîn inexplicabile pentru armonia tradițională :
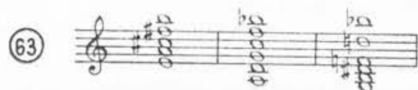
62



Armonia trebuie să recurgă la mijloace ciudate, cu totul aparte, pentru a defini mai sus arătatele suprapuneri la trei voci, care, fără îndoială, nu conțin nimic complicat sau surprinzător în forma lor — mai ales pentru timpul nostru. Armonia tradițională ar pretinde, la prima vedere, că sînt acorduri de anticipație multiplă. Dar în cazul acesta s-ar omite faptul că pentru efectul de anticipație se presupune existența unei rezolvări ; căci atîta vreme cît dispunem exclusiv de sonorități în tensiune (fără a fi urmate vreodată de rezolvări) nu mai sînt date condițiile anticipației — ca atare, acordurile trebuie considerate independente. Apoi, tot armonia tradițională face și ridicola constatare că aceste acorduri ar fi incomplete sau că ar reprezenta substituirile altora. Dar — întrebăm noi — cine decide, de la caz la caz, cu ce trebuie ele completate sau care ar fi sonoritățile pe care le înlocuiesc ?

Cu privire la punctul 2. Acordurile simple de trei și de patru sunete se pot regrupa în așa fel, încît răsturnările lor să poată fi cu ușurință recunoscute drept variante ale stării lor directe. Dar în cazul acordului de nonă, acest lucru este foarte dificil ; și atunci, armonia tradițională — spre a nu fi nevoită să-și dezică propriile-i reguli — recurge la patul procustian al răsturnărilor, amputînd acordului diverse componente structurale. Căci majoritatea acordurilor (mai cu seamă cele ce nu sînt construite exclusiv din terțe) nici nu se pot răsturna :

63

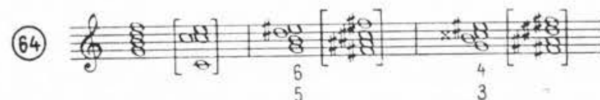


În cazul unei eventuale răsturnări, alcătuirile de mai sus și-ar pierde atît aspectul, cît și sensul. Ea nici n-ar putea fi, de altfel, efectuată după regulile armoniei, întrucît nici nu știm măcar la ce fundamentală să raportăm fiecare din aceste acorduri.

Cu privire la punctul 3. Raporturile sonore față de o fundamentală dată nu se epuizează prin acordurile formate pe treptele tonale propriu-zise ale gamei. Cu scopul de a putea prelua, în tonalitate, acorduri străine de fundamentala acesteia, fără a fi nevoiți s-o părăsim, a fost introdusă noțiunea de alterare. Concepută inițial în chip de consacrare a celor mai frecvente spargeri ce surveneau în cea mai elementară formă a tonalității (cum ar fi sexta napolitană sau treapta VI coborîtă), această alterare s-a dovedit, mai apoi, îndeajuns de darnică, protejînd cam tot ce nu se potrivea, cu una cu două, în angrenajul tonal. În final, sistemul a fost într-atîta de pătruns de nesiguranță și de ambiguitate, încît singura regulă imuabilă a rămas aceea conform căreia fiecare acord poate să apară în orice tonalitate. În felul acesta, sistemul diatonic a fost sfîșiat — căci, efectiv, ne aflăm în plin teren cromatic. Cu toate acestea, diatonia continuă să considere acordurile nou adăugate drept armonii secundare sau de-a dreptul ca pe niște intruși indezirabili, în timp ce sistemul cromatic le conferă — din capul locului — statutul de componente independente ale unei zone tonale.

Cu privire la punctul 4. Dacă un fenomen atît de robust ca sonoritatea septimei de dominantă (spre a lua doar un singur exemplu al echivocului de care se bucură orice construcție sonoră în cadrul științei armoniei) poate fi considerat, după funcție și notație, atît ca stare directă cît și ca acord de cvintă și sextă sau de terță și cvartă,

64



atunci acest fel de interpretare este greșit. Pe de altă parte, ar fi la fel de lipsit de sens să se afirme că acordul de dominantă — mai sus notat — ar avea, în toate trei cazurile, aceeași semnificație tonală datorită faptului că prezintă aceeași sonoritate. Sunetul *la* are o altă poziție în zona tonală a lui *Do*, decît în raportul său cu *Fa* ; or, ceea ce este valabil pentru sunetul răzleț se impune, cu atît mai mult, în cazul acordului. Asta se poate vedea și în cele trei rezolvări diferite, unde — în primul caz — *sol*[1] aparține fundamentalei de înrudire *do*[1], ca fiindu-i ruda cea mai apropiată, după cum ne arată seria 1 ; în înlănțuirea

a doua același *sol*[1] se află într-un raport mai puțin strîns cu fundamentala următoare. Ea constituie secunda lui mică (*fa diez*[1]), și este normal ca dintr-o asemenea rudenie îndepărtată să nu rezulte o progresie armonică atît de viguroasă ca în primul caz. A treia înlănțuire se situează într-un punct aflat între cele două precedente — și aceasta datorită valorii de înrudire ce există la amîndouă fundamentalele acordice, determinate pentru auz : *sol*[1] (*fa dublu-diez*[1]) este terța majoră a lui *re diez*[1] (*mi bemol*[1]) următor. Din aceste exemple reiese că echivocul acordurilor nu se justifică prin însăși sonoritatea lor ; cauza acestui echivoc rezidă, de fapt, în discordia dintre fenomenul acustic și cel grafic. La pian, o asemenea ambiguitate este inexistentă. Indiferent dacă un trison se scrie *re dublu-bemol — fa bemol — la dublu-bemol* sau *si diez — re dublu-diez — fa dublu-diez*, el se va executa întotdeauna pe clapele *do — mi — sol* și va suna chiar ca atare. Dacă am avea un sistem temperat de scriere, ar exista numai intervale perfecte, mari și mici. Cele micșorate, mărite sau de alterare și mai mare ar cădea de la sine — cu excepția tritonului. Acesta este singurul interval care își păstrează imprecizia valorii (exprimată prin micșorare sau mărire), nelăsîndu-se niciodată sesizat prin dimensiunile normale ale celorlalte intervale. Or, dacă există posibilitatea de a se normaliza sonoritatea în așa măsură încît să dispară gradarea intervalică atît de fină ce există între clapele pianului, atunci cu atît mai mult s-ar cuveni ca și notația să accepte o astfel de simplificare ; căci notația nu este decît un mijloc auxiliar, exterior. Nu este cazul să discutăm aci dacă se va face vreodată, și nici în ce măsură ar fi posibilă — din punct de vedere grafic — o reformă a notației ; aceasta ar fi o acțiune care ar include pe lîngă o perfectă consemnare a celor 12 sunete cromatice și alte îmbunătățiri urgente (omogenizarea octavelor sau separarea precisă a binarului și ternarului la valorile notelor). Atîta timp cît ne mai folosim de notația cu dublu-diez și dublu-bemol, este firesc să ținem seama de ortografia cea mai corectă în consemnarea prin note a proceselor muzicale — așa cum ținem de ortografia cuvîntului scris și tipărit în redarea vorbirii, folosindu-ne, spre exemplu, de *sch*, acolo unde alte feluri de scriere (cum ar fi cea cirilică sau oricare alta, bazată pe legile științifice ale foneticii) folosesc semne mai simple și mai clare.

Felul cam complicat de notație muzicală prezintă avantajul că executantul vocal și instrumental (mai ales al instrumentelor netemperate) își poate da seama cu ușurință, în cele mai multe din cazuri, de intențiile melodice și armonice ale compozitorului. Pentru analiza sonorității însă, ea este nu numai lipsită de valoare, ci chiar stînjenitoare ; căci în cazul acesta se cere ca toate complexele sonore să fie înțelese așa

cum le percepe urechea, ca primă impresie, fără vreo altă raportare la elementele premergătoare sau următoare — și independent de felul de scriere. În tot acest proces, auzul nostru nu mai stă la îndoială dacă trebuie să efectueze vreun calcul melodic asupra tensiunilor intervalice sau să-și dimensioneze armonic sonoritatea după proporțiile cele mai simple ale seriei de armonice ; el se va decide, întotdeauna, pentru ipoteza a doua, transpunîndu-și, perceptiv, orice interval — oricît de defectuos ar fi acesta — în dimensiunea sa normală, așa cum o cunoaștem din cele două serii valorice. Un interval, spre exemplu, avînd doar cu aproximație raportul de 5 : 6 va fi întotdeauna corectat auditiv la dimensiunea terței minore, indiferent dacă este notat sau conceput de către compozitor drept secundă mărită, terță minoră sau cvartă submicșorată. Ca atare — cu excepția tritonului — determinarea nu ține seama de intervale micșorate sau mărite ; pentru ea contează numai dimensiunile normale, așa cum acestea se află derivate din sunetele 1—6 ale seriei de armonice.

Or, tocmai această cerință ar putea apărea, pentru mulți dintre muzicieni, drept o erezie născută dintr-un flagrant materialism. Totuși, la o cercetare atentă a unor asemenea obiecțiuni, adversarii înșiși ai sistemului nostru vor constata că unicul lor sprijin îl constituie partitura notată ; iar aceasta (precum s-a mai arătat), rămîne, în orice caz, neatinsă. Ca să fim drepți, făcînd abstracție de predilecția lor pentru ortografie, nici ei nu sînt chiar atît de pretențioși, întrucît folosesc, fără jenă, pianul în studiul teoretic — adică tocmai instrumentul care ține cel mai puțin seamă de nevoia lor de precizie funcțională. De asemenea, ar trebui să le dea de gîndit și faptul că, dacă e vorba de muzică pentru instrumente netemperate (coruri, cvartete de coarde, piese orchestrale etc.), atunci tocmai ei sînt aceia care trebuie să decidă, în permanență, care anume din numeroasele dimensiuni intervalice ar fi cea mai potrivită — admițînd că nu ar cunoaște modul de consemnare sau că urechea n-ar putea hotărî în mod corespunzător. Dar fie spus că urechea unui sensibil auditor realizează perfect această transpunere atunci cînd recepteazǎ sonoritățile — și este bine așa. Căci nu am fi în stare să oferim vreun sistem sonor utilizabil pentru acea audiție armonică ce ar descompune elementele pînă în cele mai mici amănunte ; ne-am afla, pe drept cuvînt, în fața unui univers sonor de necuprins. Trebuie, de aceea, să considerăm capacitatea de acomodare auditivă la simplitatea intervalică drept un binevenit har natural, menit a ne face viața mai suportabilă — aidoma, poate, cu ceea ce este uitarea pentru suflet, sau obișnuința la durere pentru trup.

10

Determinarea acordurilor

(Vezi tabelul de la sfîrşitul cărţii)

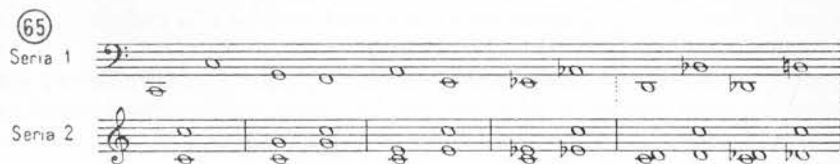
Din critica adusă armoniei tradiţionale rezultă de la sine exigenţele care se impun unui nou sistem de determinare a acordurilor, şi anume :

1. Structura de terţă nu trebuie să mai constituie regula de bază în construcţia acordurilor.
2. În locul răsturnărilor de acorduri, trebuie să se statueze un principiu mai cuprinzător.
3. Trebuie să dispară interpretarea diferită a acordurilor.

Deşi toate acordurile utilizabile din punct de vedere muzical ar trebui cuprinse într-o ordine uşor controlabilă, noul sistem nu intenţionează totuşi să răstoarne întru totul tezele vechii ştiinţe. În ciuda prefacerilor fundamentale ce se impun, nu se va opera — în cadrul domeniului relativ restrîns de acorduri cu care lucrează armonia tradiţională — o restructurare de aşa natură, încît vizitatorul noului edificiu să se rătăcească cu totul. Schema vechii case care s-a păstrat — am spune, mai degrabă, că s-a integrat în aceea nouă, cu mult mai mare. Ca atare, noua construcţie trebuie considerată drept o mare şi oportună extindere.

Cu privire la punctul 1. Se consideră drept acord grupul de cel puţin trei sunete diferite, emise simultan. Două sunete, chiar dublate de nenumărate ori, nu vor conta ca acord, ci doar ca interval. În ce priveşte principiul care urmează să înlocuiască structura de terţe a acordurilor, acesta este dedus din valorile intervalice ale seriei 2, precum şi din efectul de fundamentală pe care-l deţine unul din sunetele intervalului. Acest principiu ne va fi cel mai uşor accesibil (şi fără prea multe explicaţii), dacă îl vom aborda pe o cale ocolită. Vom căuta anume să recunoaştem natura diferitelor suprapuneri sonore, obţinînd în felul acesta elementele necesare sintezei.

Seria 2 ne înfăţişează octava şi tritonul ca fiind situate, în mod solitar, în stînga şi în dreapta cuplurilor de intervale. Octava nu prezintă nici o importanţă în determinarea acordurilor, întrucît ea nu face decît să întărească ponderea acelui sunet pe care-l dublează, fără însă a modifica în mod esenţial conţinutul armonic al acordului. Dimpotrivă însă, tritonul îşi transmite caracteristicile (descrise mai înainte) în aşa măsură asupra acordurilor, încît acestea preiau atît o parte din incertitudinea sa armonică, cît şi năzuinţa sa spre rezolvare. Există, ca atare, o deosebire esenţială între acordurile care îl conţin şi acele care nu-l conţin. De aceea, întregul material acordic poate fi separat — în primă instanţă şi ca inventariere — în două grupe principale : în grupa A se află reunite toate acordurile fără triton, iar în B, cele cu triton.



Dacă vom măsura intervalele seriei 2 cu etaloanele valorice de înrudire ale seriei 1, atunci cele cinci cupluri de intervale se împart în două categorii : cele formate exclusiv din urmaşii nemijlociţi ai sunetului iniţial (cvinta, cvarta, terţele şi sextele) şi cele formate din „nepoţi" (secundele şi septimele). Această împărţire a intervalelor ne permite subîmpărţirea maselor acordice din cadrul grupelor A şi B. Căci, dacă vom separa acordurile născute exclusiv din prima categorie de intervale, atunci ele se vor grupa într-o unitate ale cărei elemente vor fi de esenţă mai simplă şi mai pură decît secundele şi septimele. În celelalte subgrupe se vor încadra acordurile cu secunde şi septime. Dar, vom reveni mai tîrziu asupra lor.

Ne vom ocupa acuma de cel de-al treilea factor de care trebuie să ţinem seama la aprecierea acordurilor : fundamentala şi poziţia acesteia în acord. În cadrul intervalelor, există o fundamentală care domină sunetul al doilea. Deoarece acordurile sînt formate din intervale, este normal ca tendinţa fundamentalelor de a subjuga alte sunete să se afirme aidoma şi în structura acestora. Deci, cu puţine excepţii (care vor fi menţionate ulterior), fiecare acord are o fundamentală. Aceasta o vom găsi prin selectarea celui mai bun interval al acordului — precizînd că valoarea intervalică ne este dată de seria 2 ; respectiv, cvinta este cel mai valoros, în timp ce septima reprezintă cel mai slab interval al acordului (în afară de triton). Pentru calcul, vom lua în considerare toate intervalele acordului. Ca atare, trisonul major va consta din cvintă, terţă majoră şi terţă minoră. Or, aici se vădeşte deosebirea faţă de armonia tradiţională. Căci aceasta raportează componentele acordului în primul rînd la respectivul sunet din bas, fapt datorită căruia se produc răsturnările. Totodată însă calculul acestor răsturnări se continuă cu menţinerea raporturilor intervalice ale stării directe, în aşa fel că fundamentala rămîne aceeaşi în toate răsturnările, în timp ce celelalte sunete ale stării directe îşi păstrează, şi ele, semnificaţia lor iniţială. Este un calcul imprecis ; nu este permisă decît o singură rapor-

tare, dacă dorim să evităm confuziile. De aceea, afirmăm : dacă în acord se găsește o cvintă, atunci sunetul grav al acesteia devine fundamentala întregii suprapuneri sonore ; tot astfel și în cazul terțelor și al septimelor (dacă nu se găsește un alt interval mai bun în cadrul acordului), sunetele lor grave reprezintă fundamentalele. Situația este inversă la cvarte, la sexte și la secunde : dacă ele reprezintă intervalul cel mai valoros al unui acord, atunci sunetul lor acut devine fundamentală. Pentru sunetele dublate, se va lua în considerare unul singur din ele, și anume, cel mai grav. Dacă intervalul optim se găsește reprezentat de mai multe ori în componența acordului, atunci determinarea fundamentalei se va face în funcție de poziția cea mai gravă a acestui interval :

66

Acord

Interval optim

Fundamentală

] = interval optim, ← = fundamentală

Este tot una dacă sunetul intervalic secundar — dependent de fundamentală — se găsește ca ambitus în cadrul aceleiași octave ori într-una mai acută (la cvinte, terțe, septime) sau mult mai jos, în registrul grav (la cvarte, sexte, secunde). În cazurile izolate, în care ambitusul general al acordului este atît de mare încît între cele două sunete ale intervalului optim (în funcție de care urmează a fi determinată fundamentala) predomină acele raporturi combinatorii „disonante" despre care am vorbit cu ocazia analizei intervalice (pagina 85), ne aflăm în fața alternativei de a elabora reguli speciale de scriitură sau de a trata, pur și simplu, aceste intervale optime foarte distanțate întocmai ca și formațiunile lor primare, situate în ambitusul aceleiași octave. Consider, ca și în alte dăți, că nu este cazul să elaborez legi speciale sau să reconsider prescripții de scriitură valabile pentru majoritatea covîrșitoare a acordurilor, numai de dragul cîtorva prea puține excepții. În consecință, putem considera chiar și intervalele optime foarte distanțate,

așa cum sînt cele din exemplul *66a*, drept cvinte, cvarte etc., din care rezultă ca fundamentale ale acordurilor sunetele *Do*, *do*², *Sol*₁, *Do* și *Si bemol*₁ :

66a

În alcătuirile rar întîlnite, ca :

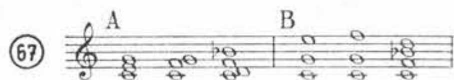
66b

sau altele asemănătoare, socotim că luarea în considerare a unor influențe melodice (așa cum le vom cunoaște ceva mai încolo) poate da rezultate mai bune în aprecierea acordului, decît analiza exclusiv armonică. În cazul acesta, acordurile de mai sus ar putea fi raportate la alte alcătuiri sonore mai ușor determinabile, cărora s-ar subordona ; or atunci, fie că fundamentalele acestor acorduri — determinate conform regulilor știute (în exemplul 66 b : *si*² și *fa*³) — ar primi un element întăritor, fie că, o dată cu pierderea autonomiei sonore, fundamentalele mai viguroase ale noilor acorduri dominatoare ar face inutilă determinarea unor alte fundamentale pentru vechile formațiuni acordice, notate mai sus.

Cu privire la punctul 2. O răsturnare a unui acord nu posedă niciodată, în armonia tradițională, acel efect viguros și precis pe care-l degajă starea sa directă, în care fundamentala coincide cu sunetul cel mai grav al acordului, respectiv sunetul din bas. Fundamentala, și așa dominatoare, este și mai mult accentuată prin forța adăugată a sunetului din bas — sunet care se distinge de celelalte prin poziția sa mai gravă. În cazul răsturnărilor, forțele reunite ale fundamentalei și basului sînt despărțite în mod brutal ; fundamentala se deplasează în regiuni mai acute ale acordului și ocupă o poziție antagonistă față de bas. Dacă privim mai atent lucrurile, caracteristica răsturnării nu constă de loc în schimbarea sunetelor acordului, ci în mutarea înspre acut

a fundamentalei. Pînă acuma, aplicarea largă a principiului deplasării fundamentalei era ţinută în loc de interdicţia înlănţuirii cu sunetele unui acord de structură diferită (starea directă avînd fundamentala în bas). Însă o dată cu ruperea acestor lanţuri, obţinem (pe lîngă perspectiva unui vast domeniu acordic, încă necuprins teoreticeşte) şi un nou mijloc pentru clasificarea acordurilor. Toate acordurile în care fundamentala nu se află în bas vor trece în urma acelora care cunosc identitatea acestor două elemente, şi cu care au, de altfel, caracteristici comune (apartenenţă de grupă, aceeaşi fundamentală). În cazul acesta, nu se va ţine cont dacă intervalul optim, determinant al fundamentalei, se află în poziţie strînsă sau dacă fundamentala şi sunetul ei întregitor se află repartizate în octave diferite. Desigur că vor exista, şi aici, diferenţe de valoare şi de sonoritate între acele acorduri în care sunetele intervalului optim, aflate în poziţie strînsă, vor permite reliefarea puternică a fundamentalei şi acelea în care fundamentala va fi slăbită prin distanţa mare faţă de partenerul ei. Dacă ar fi să insistăm însă asupra acestor deosebiri valorice atît de fine, atunci ar fi de-a dreptul imposibilă constituirea unui sistem clar, întrucît ar trebui să-i rezervăm fiecărui acord un sector propriu. Or, clasificarea mea (după cum se va vedea într-o privire sinoptică) prezintă suficientă exactitate spre a asigura cuprinderea exhaustivă a acordurilor, în ciuda renunţării la subdiviziuni prea numeroase.
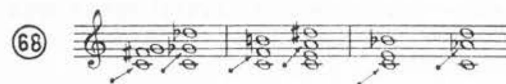
Există însă un mod de regrupare a sunetelor acordice, care nu trebuie considerat ca răsturnare ; în cazul acestuia, fundamentala rămîne la locul ei, în timp ce numai sunetul întregitor (eventual împreună cu alte sunete ale acordului) se transpune la o altă octavă. Este vorba de *poziţia* acordului din ştiinţa armoniei tradiţionale (strînsă, largă, mixtă, la octavă, la cvintă, la terţă). Pentru definirea lor, este tot una dacă acordurile de mai jos apar, ca notaţie, la A sau la B :



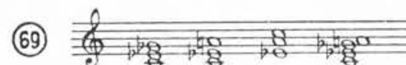
întrucît — conform celor spuse anterior — distanţa dintre fundamentală şi sunet întregitor nu este determinantă, în ciuda unei oarecari modificări sonore pe care ar provoca-o. Această concentrare sau extindere de sunete nu este posibilă pentru toate acordurile. Acele acorduri care, datorită structurii lor simple, nu cunosc decît o tensiune sonoră redusă, nu vor fi prea mult afectate prin aceasta ; în schimb, acordurile compuse nu vor putea fi supuse modificărilor de poziţie decît cu preţul distrugerii caracterului lor pregnant. Limita dintre aceste două tipuri de acorduri se poate stabili numai de la caz la caz.

Cu privire la punctul 3. Clasificarea acordurilor în două grupe mari (A şi B), ale căror subdiviziuni să fie rînduite în funcţie de componentele intervalice şi de poziţia fundamentalei acordului, exclude orice fel de interpretare. E drept însă că nici pe această cale nu dispare incertitudinea armonică a tritonului. Iar dacă acest lucru s-ar considera drept deficienţă, atunci s-ar cuveni să punem în cumpănă incertitudinea cîtorva acorduri cu imprecizia unui întreg sistem, în care fiecare acord poate avea o semnificaţie cu totul diferită de aceea conferită de ureche.

Se poate considera însă, conform experienţei, că tritonul, o dată înglobat în acord, împreună cu alte intervale, se supune dominaţiei intervalelor optime din seria 2. Primele două cupluri (cvintă-cvartă, terţă mare — sextă mică) frîng nehotărîrea sa, însă se supun de bunăvoie tendinţei sale spre rezolvare. Aşa se întîmplă că în acorduri care conţin tritonuri, fundamentala are o eficienţă la fel de mare ca şi în acordurile grupei A — lipsindu-le însă siguranţa şi stabilitatea acestora din urmă :
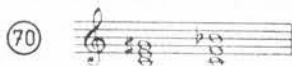


Cuplul următor (terţă mică — sextă mare) nu mai deţine vigoarea armonică necesară pentru a transforma nehotărîrea tritonului într-o sonoritate fermă din punct de vedere armonic :



Ca atare, un acord care nu conţine (în afară de triton) nici un alt interval mai bun decît acestea două va rămîne la fel de nehotărît ca şi tritonul însuşi. Aidoma tritonului izolat, şi aici unul din sunetele acordului va fi declarat drept *fundamentală de substituire.* Iar înlănţuirea de acorduri va indica, ea singură, care din sunete urmează a prelua această funcţiune. Nu există decît patru acorduri de acest fel : trisonul micşorat cu cele două răsturnări ale sale şi acordul de septimă micşorată.

Dar şi între acordurile fără triton există două care îşi primesc determinarea abia prin învecinarea lor cu altele :

(70) 

şi cărora li se repartizează, în lipsa unei fundamentale propriu-zise, o fundamentală de substituire (trisonul mărit şi acordul format din două cvarte suprapuse).

11

Împărţirea pe grupe a acordurilor

În cadrul celor două grupe principale, şi anume, A (fără triton) şi B (cu triton), se pot defalca, în conformitate cu principiile de mai sus, cîte trei subgrupe. Le vom însemna cu cifre romane, în aşa fel ca grupei A să-i revină cifrele I, III şi V, iar grupei B, cifrele II, IV şi VI. Subgrupa I (a grupei A) cuprinde acorduri fără secunde şi septime, şi anume, într-o primă secţiune (I_1), acelea în care fundamentala se află în bas — respectiv, în care intervalul optim este situat în registrul grav. Există doar două acorduri care corespund acestor cerinţe : trisonurile major şi minor. Acestea sînt cele mai nobile şi reprezintă o categorie aparte. Numai ele sînt cu totul independente şi utilizabile în cadenţă, putînd fi asociate cu orice alt acord. În ce priveşte acordurile secţiunii următoare (I_2), acestea au o valoare ceva mai redusă. Este vorba de acordurile cu fundamentala în acut, respectiv răsturnările trisonurilor majore şi minore. Or, tocmai datorită faptului că fundamentala se află în acut, ele nu sînt îndeajuns de independente spre a forma cadenţe satisfăcătoare, deşi reuşesc să îndeplinească — într-o formă ceva mai diminuată — aceleaşi sarcini ca şi acordurile secţiunii precedente. Toate acordurile acestor două secţiuni (I_1 şi I_2) sînt, fără excepţie, trisonuri, iar eventualele sunete în plus nu pot fi decît dublări. O dată cu aceste acorduri, se pot considera epuizate toate alcătuirile intervalice constituite din sunete de primă înrudire (respectiv „fiii") ale seriei I.

Subgrupa corespunzătoare (II) a grupei B cuprinde atît trisonurile cît şi acordurile cu mai mult de trei sunete în care tritonul se subordonează intervalelor mai viguroase. Fireşte că interdicţia privind prezenţa în acord a secundelor şi septimelor nu poate fi menţinută aici, întrucît prezenţa tritonului (cu excepţia trisonului micşorat şi a răsturnărilor lui) presupune ca regulă apariţia acestora. Oricum însă, ne vom limita — în această subgrupă — la secunda *mare* şi septima *mică*, ele fiind reprezentantele mai puţin stridente ale speciei. Forma cea mai atenuată o prezintă acordul tritonic cu septimă mică şi în care elementul intervalic viguros şi penetrant al secundei mari este încă absent ; iar stabilitatea sonoră este asigurată de coincidenţa fundamentalei cu basul. În secţiunea aceasta vom găsi numai cele două variante principale ale acordului de septimă de dominantă — o dată integral, a doua oară fără cvintă. Acordurile care conţin, pe lîngă septima mică, şi secunda mare se împart în trei secţiuni. În prima din acestea ($II\ b_1$) sînt reunite acordurile avînd fundamentala în bas, care — după acordul de septimă de dominantă — sînt cele mai simple şi cu caracterul sonor cel mai pregnant de dominantă, sprijinindu-se ferm pe acordurile secţiunii învecinate (I_1) a trisonurilor. Secţiunea a doua ($II\ b_2$) cuprinde acordurile cu fundamentala în acut, respectiv răsturnările acordurilor simple de dominantă, precum şi alcătuiri asemănătoare. Ceea ce reprezintă un factor comun tuturor acordurilor subgrupei II — enumerate pînă acuma — este prezenţa unui singur triton în componenţa lor. Spre deosebire de acestea, acordurile ultimei secţiuni ($II\ b_3$) prezintă (în aceleaşi condiţii) două tritonuri. Datorită sonorităţii tritonice foarte puternice, aceste acorduri n-au fost incluse în secţiunile premergătoare ; pe de altă parte însă, ele nu sînt nici chiar atît de pregnante spre a fi surghiunite în subgrupa IV.

Subgrupa III (din grupa A) cuprinde acorduri cu orice număr de sunete, cu posibilitatea de extindere prin secunde şi septime, constituind însă o categorie brută şi prea puţin nobilă. Cele mai bune sînt formate din trei sau patru sunete, care fie că au un acord al subgrupei I în componenţa lor, fie că reuşesc să se apropie, cît de cît (şi cel puţin prin unele sunete ale lor), de modelul atît de inaccesibil. Chiar şi acordurile cărora le lipsesc secunda mică şi septima mare (fiind deci limitate la secundă mare şi septimă mică) sînt mai nobile decît cele foarte stridente pe care le întîlnim aci — şi asta datorită pregnanţei sonore de care sînt cruţate o dată cu lipsa celor două intervale. Toate acordurile acestei subgrupe III sînt lipsite de autonomie, fiind foarte dependente de desfăşurarea melodică şi neputîndu-se înlănţui chiar cu orice alt acord. Aici se încadrează acordurile de septimă ale treptelor secundare, împreună cu răsturnările acestora. În prima secţiune a acestei subgrupe, ca şi pînă acuma, se cuprind numai acele acorduri care au fundamentala în bas — spre deosebire de secţiunea a doua, în care se cuprind acorduri cu fundamentala în acut.

În subgrupa IV se găseşte o adunătură ciudată de acorduri vulgare, ultra-stridente şi pestriţe. Aici îşi dă întîlnire tot ce ţine de expresivitatea exagerată, de zgomot, de excitant, de zguduitor şi respingător.
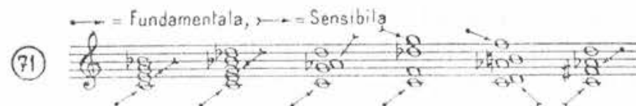
Acordurile strînse aci pot avea orice număr de tritonuri — chiar şi numărul de secunde mici şi septime mari poate fi nelimitat. Ar fi absurd să ne aşteptăm la o îmbinare docilă în orice fel de înlănţuiri (după cum sîntem obişnuiţi de la trisonuri sau de la acordurile tritonice mai simple), din partea unor acorduri de o ciudăţenie atît de pregnantă. Deseori ele se împotrivesc destul de vehement, mai ales cînd sînt folosite în înlănţuiri ale căror acorduri se află cuprinse în subgrupe diferite sau cunosc o alternare rapidă. În mod optim se pretează cele mai valoroase dintre ele, formate din sunete puţine şi prezentînd oarecari asemănări cu acordurile unor subgrupe mai simple.

Subgrupele V şi VI sînt mici. Aici se află reunite acordurile nedeterminate, menţionate mai sus ; ele constau dintr-o suprapunere de mai multe intervale, egale ca mărime. Primul acord al subgrupei V se compune din două terţe mari şi o cvintă mărită. Conform celor constatate anterior, cvinta mărită poate fi socotită drept sextă mică, fapt prin care componentele acordului devin elemente ale aceluiaşi cuplu de intervale, căzînd astfel de la sine posibilitatea unei determinări precise a fundamentalei. La acordul de cvarte din subgrupa V, trebuie remarcat că acesta poate apărea în anumite forme, care sînt capabile să-l convertească într-o sonoritate determinabilă. El va fi nedeterminabil doar în poziţia strînsă (vezi tabelul) sau în cazul dublării în acut a sunetului său superior (respectiv în grav a celui inferior). La toate celelalte dublări va rezulta — ca interval optim al acordului — cvinta, fapt care îl integrează în subgrupa III. Acelaşi lucru se întîmplă şi atunci cînd acordul, deşi rămînînd trison, apare, prin transpunerea sunetelor în altă octavă, fie într-o poziţie strînsă, fie într-una largă. Dacă construcţia sonoră se continuă înspre acut prin adăugarea unor cvarte suplimentare, atunci se impune iarăşi fixarea unei fundamentale stabile, întrucît cantitatea de fundamentale de substituire posibile este, în cazul acesta, prea mare. Ca atare, toate acordurile formate din trei sau mai multe cvarte suprapuse se vor trata conform regulii de bază, potrivit căreia fundamentala cvartei din registrul grav devine fundamentala acordului. Două cvinte suprapuse nu se încadrează în subgrupa V. Ele ţin de subgrupa III, ca, de altfel, şi suprapunerea de două secunde, mari sau mici. Totodată, acordurile formate din mai multe terţe minore suprapuse vor fi incluse în subgrupa VI.
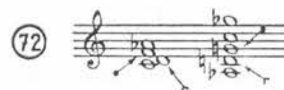
Pentru prelucrarea acordurilor din grupa B (cu triton), nu ne este suficient calculul cu ajutorul fundamentalei. Dacă dorim să ajungem la concluzii certe privind înlănţuirile lor, trebuie să ţinem seama de triton, acesta constituind componentul cel mai de seamă al acordurilor din grupa B. Deci, după ce vom determina (în modul deja cunoscut)

fundamentala acordului, vom afecta acesteia şi unul din sunetele tritonului, în postură de *sensibilă*. Iar pentru stabilirea acesteia din urmă, se vor aplica următoarele reguli :

1. — Se consideră ca sensibilă acel sunet al unuia sau mai multor tritonuri din acord care se află în cel mai favorabil raport (conform valorilor intervalice ale seriei 2) faţă de fundamentala acordului :



2. — Dacă deasupra sau dedesubtul fundamentalei acordului se află sunete tritonice de aceeaşi calitate, atunci cel de dedesubt va deveni sensibilă. Această regulă este valabilă şi în cazul în care ambele sunete tritonice de valoare egală se află, faţă de fundamentală, la o distanţă inegală de octavă — deci, dacă unul din ele este situat în imediata ei apropiere, în timp ce celălalt s-ar afla într-o octavă mai îndepărtată. Este de notat că acest calcul nu poate fi folosit decît atunci cînd fundamentala apare efectiv plasată între sunetele tritonului. Nu se va putea folosi însă calculul atunci cînd se stabileşte — exclusiv prin determinare — un raport pur teoretic de echivalenţă valorică pentru sunete de triton a căror poziţie faţă de fundamentală este în realitate neechivalentă ca valoare :



3. — Dacă fundamentala acordului este, ea însăşi, sunet component al unicului triton, atunci vom considera cel de-al doilea sunet al acestuia drept sensibilă :



În cazul că între acorduri ar apărea intervale răzleţe, acestea vor fi considerate ca aparţinînd acelei secţiuni căreia i se acomodează conform naturii lor. Astfel cvinta (ca şi terţele) ţine de I_1, în timp ce cvarta şi sextele aparţin de I_2. Secundele se află în III_2, septimele în III_1, iar tritonul în VI.

Rezultatul determinării intervalelor după această metodă reprezintă o fenomenologie a *tuturor* acordurilor. Nu există nici o alcătuire de intervale care să nu se potrivească în vreuna din secțiunile sistemului. Se pot explica astfel, cu ușurință, chiar și acele complexe sonore pe care un profesor de teorie le-ar analiza doar în viziuni de coșmar sau pe care nici un tratat de contrapunct pretențios nu le-ar tolera între paginile sale.

Pe de altă parte, sistemul este suficient de cuprinzător și croit întocmai pe măsura marii varietăți a acordurilor. Și cu toate acestea, nici chiar cu ajutorul lui nu se pot lămuri pe deplin anumite alcătuiri acordice excentrice. Este vorba, anume, de acelea alcătuite din atîtea sunete incerte, încît de-abia mai poate răzbate semnificația fiecărui element de construcție a masei sonore, luat în parte ; de asemenea, și de acordurile care, deși conținînd sunete puține, sînt atît de răsfirate, încît intervalele se supun doar cu anevoie complexului sonor. Se pune, de altfel, întrebarea dacă este posibilă abordarea, pe calea unei cercetări urmărind cuprinderea laturii armonice a sunetelor, atît a acordurilor din prima categorie (acționînd aproape exclusiv prin intensitate sonoră, masă sau energie), cît și a celor dintr-a doua (tinzînd spre acțiunea izolată a sunetelor sau a liniilor răzlețe). Oricum însă, rezultatele în cercetarea unor astfel de cazuri de limită vor trebui să aibă drept scop tocmai mînuirea lesnicioasă a acestor alcătuiri armonice.

12

Valoarea acordurilor

Întregul material acordic al armoniei tradiționale se află concentrat în secțiunile I, II și VI. Din secțiunile III și IV nu-i sînt cunoscute acesteia decît foarte puține acorduri, și acelea pe apucate. E drept că și sub severa ei supraveghere s-ar putea realiza toate acordurile imaginabile, însă ea le-ar permite exclusiv sub forma unor alcătuiri strict melodice ; astfel ca, toate sunetele care ar lărgi acordul dincolo de forma lui simplă de trison sau de acord de septimă să fie considerate drept note de trecere, anticipații, note de schimb etc. Or, în clipa în care vreun acord (de felul acelora pe care le-am grupat în secțiunile III și IV) își manifestă tendința spre o viață sonoră independentă, el nu mai poate fi justificat nici prin anticipații, și nici prin broderii sau note de trecere ; el va fi pur și simplu considerat ca inexistent, „fiindcă nu poate exista ceva ce nu e permis să existe". Conform armoniei tradiționale, pentru asemenea adunătură nu se află loc într-o gospodărie bine rînduită ; mai degrabă o aruncă în stradă, decît să se coboare pînă într-atîta ca s-o și cerceteze mai pe-ndelete.

Dar în desfășurarea impulsului lor de vitalitate, acordurile mai sînt stînjenite și în alt mod de către armonia tradițională. Căci legea armonică supremă a acesteia o constituie coeziunea tonală și acordică. Gama diatonică, cu posibilitățile ei mărginite, determină poziția și valoarea sunetelor, în timp ce acordul nu este decît un satelit al acestei puteri ; el trebuie să se supună orbește, iar atunci cînd se ține totuși seama de specificul său propriu, acest lucru este făcut exclusiv în măsura în care o cere tonalitatea. Armonia tradițională se află în postura unui întreprinzător care dă de lucru unui număr de muncitori extrem de dotați și multilaterali. Ei sînt legați de dînsul pe viață și pe moarte ; el i-a subjugat din totdeauna în așa măsură, încît nu mai sînt în stare de nici un fel de hotărîre proprie. Peste ei se află un supraveghetor care gîndește și organizează în locul lor. Or, munca acestor oameni nu va depăși niciodată un nivel mijlociu de calitate, întrucît mintea conducătoare unică nu este nici atotputernică și nici pregătită pentru orice timp sau oricare situație. De asemenea, o muncă ce nu se desfășoară în mod liber nu poate duce la o dezvoltare superioară, iar muncitorii — deși multilateral pregătiți și prestînd numeroase munci calificate — vor fi împiedicați, tocmai prin mulțimea lor de cunoștințe și îndemînări, să elaboreze metode raționale de lucru și să-și însușească necesarele cunoștințe de specialitate.

Întreprinderea noastră însă lucrează în alt fel. Ea dispune de un număr incomparabil mai mare de meseriași, al căror lucru este valoric repartizat asupra întregului. Ca prestare, avem oameni de toate soiurile — de la muncitorul specialist de cea mai înaltă calificare și pînă la nepriceput, de la cel mai sîrguincios și pînă la trîntor. Putem deci plasa, în oricare loc, omul înzestrat cu capacitatea corespunzătoare și care își va îndeplini sarcinile mai repede, mai bine și mai corect decît un muncitor stînjenit de propria-i pregătire multilaterală. Pe de altă parte, ar fi inutil să se risipească în lucrări subordonate (deși indispensabile) forțe de mare valoare, atunci cînd ar putea fi folosiți foarte bine ignoranții și leneșii, neutilizabili în altă parte. Munca lor devine astfel o întrecere a tuturor forțelor, cu care ocazie se realizează ceva mai mult decît o anevoioasă îndeplinire de sarcini trasate la liberă apreciere de un supraveghetor. Pentru ca prestarea de muncă să nu se risipească însă în toate sensurile, există o grupă de meșteri care preia piesele prelucrate de specialiști, le plasează și le montează conform unui plan elaborat de un conducător suprem, în funcție de necesitățile

conjuncturale şi de capacitatea activului de lucru. Vedem deci că aci domneşte o largă specializare în straturile inferioare ale producţiei ; este adevărat că reglementarea se impune în mod sever şi de sus, fiind însă pătrunsă de o intensitate adecvată scopului şi capacităţii de lucru.

Tradus în limbaj muzical, aceasta vrea să însemne că „tonalitatea" cu disponibilul ei acordic *nu* constituie premisa naturală a procesului sonor. Elementele naturale sînt intervalele. De-abia prin contrapunerea acestora (sau ale formelor lor lărgite, acordurile) *se naşte tonalitatea.* Or, nu mai sîntem la cheremul tonalităţii ; din contra : avem mînă liberă de a conferi corelaţiilor tonale aspectul pe care-l considerăm oportun. Iar tensiunile armonice de care avem nevoie se găsesc prefigurate în valorile intervalice. Întrucît intervalele nu posedă o valoare unitară, este firesc ca şi acordurile formate cu ajutorul lor să fie de valoare diferită. O cercetare atentă a tabelului nostru de acorduri va adeveri această afirmaţie.

Dacă ne călăuzim după consideraţiile făcute la elaborarea tabelului, apare firesc faptul ca grupa acordică fără triton (A) să aibă o valoare sonoră superioară celei cu triton (B). Însă această regulă generală se modifică în aşa măsură prin împărţirea în subgrupe, încît subgrupa II va conţine acorduri mai valoroase decît subgrupa III (superioară ei, ca fiind în grupa A) — precum şi subgrupa IV va fi mai valoroasă decît subgrupa V. În consecinţă, valoarea sonoră scade tot mai mult, începînd de la I (unde se află acordurile cele mai perfecte), trecînd peste acordurile tritonice simple din II, ea atinge stadiul cel mai scăzut în acordurile incerte din VI. În limitele subgrupelor I-IV apar, încă o dată, diferenţieri valorice, astfel că secţiunile avînd un număr de ordine mai mic conţin acorduri mai valoroase decît cele cu un număr mai mare. Deci, în cuprinsul lui II, va fi mai valoros IIa decît IIb_1, iar acesta din urmă, mai valoros decît IIb_2 şi IIb_3 ; să nu uităm însă că IIb_3 are o valoare superioară lui III_1. Deci, în cazul înlănţuirilor, progresia de la acorduri cu numerotare mai mică spre altele cu cifre mai mari înseamnă, de fapt, o scădere a valorii sonore sau, ca formulare cu totul generală, în strictă concordanţă cu sensul exterior al tabelului nostru : orice progresie în jos sau la dreapta înseamnă diminuare valorică, în timp ce progresia în sus şi la stînga reprezintă o creştere a valorii. (Este însă adevărat că la înlănţuiri care au drept ţintă un acord din subgrupele V sau VI, această lege generală poate cunoaşte o modificare ; dar despre asta vom vorbi ulterior.) S-a stabilit deja faptul că putem remarca diferenţe valorice chiar în rîndul acordurilor aparţinînd aceleiaşi secţiuni ; oricum însă, consemnarea acestora ar duce la o fărîmiţare a materialului nostru acordic.

Putem deci reţine, ca rezultat al cercetărilor privind proprietăţile complexelor sonore : în contrast cu armonia tradiţională, pentru care întregul material sonor îşi dobîndeşte valoarea de-abia prin raportare la o ordine tonală acceptată *a priori* (care nu cunoaşte deci decît valori de referire), noi constituim un sistem de valori stabile. Cunoaştem un număr mai mare de gradaţii între valoarea sonoră maximă şi minimă a intervalelor, a căror unitate aparte îşi păstrează mereu aceeaşi valoare. Vom afla, în secţiunea următoare, în ce fel se pot constitui grupări de sunete în funcţie de colaborarea şi contrastul acestor valori sonore.

SECŢIUNEA IV
A r m o n i a

1

Mişcarea în înlănţuirile acordurilor

Sunetul răzleţ s-a dovedit folositor scopurilor muzicale de-abia prin intervalul creat între el şi un al doilea sunet ; tot astfel, acordul, reprezentînd o însumare de sunete, nu capătă sens decît în clipa în care va avea un spaţiu între el şi o altă însumare armonică de sunete. Or, depăşirea acestui spaţiu, respectiv înlănţuirea acordică, constituie începutul întregului proces armonic. În felul acesta se repetă, la un nivel mai înalt, în domeniul complexelor sonore, tocmai acel eveniment datorită căruia cel mai simplu element de construcţie îşi dobîndise, la rîndul său, sensul : crearea de tensiune prin contrapunerea a două dimensiuni.

Trei forţe diferite acţionează la înlănţuirile acordice : energiile ritmice, melodice şi armonice. Fiecare din ele operează în două sensuri. Ritmul determină durata acordurilor şi le grupează în forme, prin defalcarea în elemente de construcţie accentuate şi neaccentuate. Melodia intervine atît ca element ordonator al întinderii (în *conducerea vocilor*), cît şi ca limitare spaţială (între cele două voci *supraordonate*). Pe de altă parte, desluşim acţiunea armoniei atunci cînd este vorba de *deplasarea ponderii armonice* şi de *raporturile de înrudire*.

Sarcina care revine ritmului poate fi neglijată în cazul nostru. Şi asta nicidecum pentru faptul că va fi lipsită de importanţă, căci fără ritm, respectiv fără structurare temporală, afirmarea celorlalte energii ar fi de-a dreptul imposibilă. Or, tocmai datorită forţei pătrunzătoare a acestui element primar care este ritmul, ne putem permite să-l acceptăm ca o premisă indiscutabilă şi să ne uşurăm munca prin omi-

terea lui în consideraţiile noastre. În afară de asta, toate problemele care privesc ritmul (precum şi proprietăţile de formă ale compoziţiilor, derivînd din acesta) sînt încă într-atîta de nelămurite, încît la ora actuală ne pare imposibil să înglobăm ritmul (luat în sensul de element stabil) în vreun sistem de reguli de scriitură. Ne vom limita deci, în lucrarea noastră (al cărei ţel nu este acela de a lămuri în mod ştiinţific cele mai ascunse impulsuri ale componisticii, ci doar de a servi cît se poate de nemijlocit practicii), la cercetarea celorlalte forţe. În timp ce ritmul se poate manifesta independent de sunet şi acord (de sonoritate, în general), celelalte necesită tocmai procesul sonor spre a se remarca, fenomen ale cărui baze le-am cunoscut mai îndeaproape la funcţiunea seriilor 1 şi 2. Ele formează astfel o grupă închegată, opusă elementului ritmic, de structură cu totul diferită. Vom limita cîmpul cercetărilor noastre în aşa fel, încît să nu cuprindem nici elementele primare, ca acuitatea, intensitatea şi culoarea (ce pot fi omise aici, ca şi ritmul), şi nici forţele energetice ale dinamicii, frazării şi agogicii, care, deşi active în fenomenul de înlănţuire a acordurilor, nu sînt însă în măsură să le modifice.

Despre particularităţile speciale ale alcătuirilor melodice se va vorbi în secţiunea V. Totuşi, trebuie să menţionăm, încă de pe acum, cîte ceva despre *conducerea vocilor*, cel puţin atîta ca să putem înţelege acţiunea melodiei în cadrul înlănţuirilor armonice. Există un mod de scriitură în care forţa melodică determină aspectul şi conţinutul lucrării — şi anume, scriitura contrapunctică. Din contră însă, melodia devine subordonată atunci cînd acordurile şi înlănţuirile acestora domină modul de scriitură al compoziţiei.

Între scriitura de manieră liniară extremă şi cea de structură absolut acordică, se înşiră nenumărate variante de întrepătrundere a forţelor melodico-armonice. Şi trebuie spus că încadrarea unei compoziţii în una din aceste două zone de scriitură nu se face atîta în funcţie de aspectul exterior, cît după structura de bază. În scriitura contrapunctică, compozitorul porneşte de la reprezentări dinamice, iar acordurile apar ca rezultantă (ce-i drept, precis calculată) a jocului de linii melodice, deci ca un *liant* al acestora. Cu totul inversă este reprezentarea sonoră la începutul scriiturii armonice ; masa stagnantă de acorduri este trezită la viaţă prin *dizolvarea* ei în mişcarea de voci. Însă coeziunea liniilor cursive ale scriiturii contrapunctice poate deveni atît de puternică, iar pe de altă parte dizolvarea masei sonorae a scriiturii acordice poate degaja atîta mişcare, încît ne va fi imposibil să repartizăm o creaţie muzicală (încătuşată din punct de vedere armonic, în ciuda dinamicii vii a liniilor) într-unul din cele două moduri de scriitură. Într-o scriitură constînd din voci reale, fiecare din sunetele

acordului se mişcă înspre sunetul unui acord următor, în timp ce la o scriitură compactă (ca, de exemplu, pentru instrumentele cu claviatură) nu se mai urmăreşte progresia vocilor izolate ; în cazul acesta, acordurile se deplasează între ele, integral sau doar în parte. În felul acesta, masele armonice sînt puse în mişcare prin elementul melodic al progresiei — o dată prin însumarea de mici mişcări izolate, apoi prin mutaţia de întregi structuri acordice (vezi şi secţiunea III, cap. 8).

În înlănţuirile ponderate ale vocilor reale, toate progresiile de sunete au o mare importanţă — chiar dacă este inegală. Este greşită impresia pe care vor să ne-o creeze anumiţi esteticieni teoretizanţi că desfăşurarea vocilor ar cunoaşte o libertate neîngrădită, acordurile urmînd să se formeze la întîmplare. Căci abandonarea, la voia întîmplării, a acordurilor (care constituie, după ritm şi melodie, cel mai de seamă element generator de forme al muzicii) n-ar fi oare aidoma unui plan arhitectural care n-ar cuprinde decît componentele orizontale ale construcţiei ? Indiferent dacă s-ar proiecta turnuri sau şoproane, în ambele cazuri vor apărea, deopotrivă, elementele verticale ca şi cele orizontale. E drept că se poate acorda prioritate unuia din ele, neglijîndu-l, într-o oarecare măsură, pe celălalt ; însă nici unul din ele n-ar putea fi eliminat cu desăvîrşire. Tot astfel şi în compoziţie, chiar în cazul unei ţinute strict liniare a vocilor, acordurile nu pot fi trecute cu vederea. Căci dacă acestea n-ar vădi o corelaţie logică cu ţesătura lineară şi dacă n-ar fi corect dezvoltate, întreaga lucrare ar deveni insuportabilă.

Nu este mai puţin adevărat că există şi o scriitură liniară în care — în ciuda unei desfăşurări armonice convingătoare — nu se poate realiza impresia de satisfacţie. În cazul acesta, avem un exces de autonomie ; fiecare voce în parte îşi manifestă o existenţă atît de proprie, încît nu va rezulta decît o alăturare de linii melodice greu de înţeles. Ritmul şi armonia nu vor mai fi în stare să stăpînească aceste individualităţi polifonice care îşi urmează cu îndărătnicie calea. Căci după cum e greu să mînuieşti mai multe lucruri dintr-o dată, tot astfel nu poţi să urmăreşti un număr mai mare de voci independente ; atenţia este hărţuită în toate părţile şi se va desluşi, în orice moment, doar punctul cel mai pregnant al vălmăşagului de linii. Acesta va fi perceput drept cel mai important, iar restul îi va fi subordonat. Chiar numai două curbe melodice în desfăşurare capricioasă şi respingîndu-se prin independenţa lor, vor fi greu de urmărit dacă nu sînt legate, într-un fel, printr-un fundament relativ simplu de natură armonică. La trei voci, absoluta independenţă spaţială (melodică) a fiecăreia din ele nu mai poate fi menţinută. Ca atare, într-o scriitură îndemînatică la trei voci, una din acestea va fi întotdeauna oarecum înăbuşită de cele-

lalte două. Oricum însă, semnificația vocilor, precum și evidențierea sau reprimarea lor, se poate alterna în intervale de timp echivalînd cu fracțiuni de măsură. În scriitura polifonică ce depășește trei voci, grija pentru distribuirea funcțională a liniilor melodice (privind importanța lor) trebuie să fie și mai mare. Or, aici se pot realiza multiple gradații, prin ținerea în loc a anumitor sunete, prin împreunarea paralelă a mai multor voci, prin puternica subliniere armonică a conținutului. Un minunat exemplu în această privință ni-l oferă fugile lui Bach.

Scriitura contrapunctică nu corespunde tuturor pretențiilor. În special, ea reușește să satisfacă în prea mică măsură pe acei interpreți și auditori care solicită muzicii mai multă grație și plăcere (dar și desfășurare mai fermă de forță și spontaneitate) decît le poate oferi conducerea unitară de linii, prin severitatea, conformismul și răceala lor. Scriitura prin excelență armonică, omofonă, renunță la însumarea liniilor, permițînd astfel modestului ei disponibil liniar (sprijinit pe acorduri, întocmai ca unda încrețită pe oglinda apei) o desfășurare mai liberă și mai clară. Aci precumpănește poziția precisă a principalelor componente armonice, în timp ce elementele mai puțin importante sînt cu ușurință antrenate prin vigoarea acestor componente; deseori, ele antrenează și lucruri secundare, ba chiar și inutile. Trăsătura lineară poate fi atenuată pînă la limita abia perceptibilă. O muzică astfel scrisă riscă să devină la fel de insignifiantă sau neinteligibilă ca și contrapunctul exagerat. Aceeași stare confuză survine și la succesiunea prea rapidă a acordurilor, la permanenta folosire a sonorităților stridente din subgrupele III și IV, la înlănțuirea imprecisă sau neglijentă a armoniilor. Riscul de neclaritate este mai mare la scriitura contrapunctică; în schimb, la cea acordică există un altul, și anume, lunecarea într-o searbădă lipsă de semnificație.

2

Cele două voci supraordonate

În ambele feluri de scriitură, fie ea contrapunctică sau acordică, fenomenul armonic aferent mișcării melodice se desfășoară în cuprinsul unui cadru spațial delimitat cu rol de armătură, și care imprimă sonorităților conturul necesar. Acest cadru este alcătuit de vocea din bas și de curba melodică, imediat următoare ca importanță, situată în acut. Indiferent dacă vocea din bas apare cu un profil melodic distinct (ca în scriitura contrapunctică) sau dacă reușește de-abia să depășească nivelul unor viguroase progresii intervalice de ordinul celor

mai simple puncte de sprijin armonice, ea va constitui întotdeauna — ca fiind vocea cea mai gravă și deci ca un zid de fundație al clădirii — factorul determinant pentru desfășurarea armonică. Curba melodică, imediat următoare ca importanță și situată în acut, poate fi încredințată, în scriitura lineară, oricărei alte voci participante; și precum s-a mai arătat, întrucît vocile pot îndeplini — în continuă alternare — sarcini de importanță diferită, această curbă melodică poate trece, succesiv, prin toate vocile. În scriitura acordică însă, ea se va găsi întotdeauna în „temă", în „melodie" (indiferent ce denumire de uz curent ar purta), în alcătuirea lineară ce plutește pe deasupra acordurilor. De cele mai multe ori, această alcătuire constituie stratificația superioară a complexului sonor; mai rar o găsim inclusă în registrul mediu al acordurilor. În cazul în care melodica este într-atîta de înăbușită de ritm și de armonie, încît să nu mai poată fi vorba de o desfășurare tematică coerentă, atunci vocea superioară — rezultată din succesiunea acordică — preia rolul de melodie. Dacă vocea din bas formează un punct de orgă, atunci se va considera, ca limită inferioară a cadrului de scriitură, vocea din imediata ei apropiere; și trebuie adăugat că punctul de orgă permite libera desfășurare armonică, fără a avea vreo influență prea stînjenitoare. În clipa în care un sunet al punctului de orgă redevine, într-un loc anumit, component purtător de armonie (chiar numai în mod trecător), el își pierde funcțiunea de punct de orgă și urmează a fi înglobat procesului armonic. Viceversa, la persistența vocii din acut asupra unui sunet, vocea imediat inferioară va prelua rolul de limită superioară.

Dacă dorim ca o scriitură pe mai multe voci să sune clar și inteligibil, se cere ca liniile extreme ale structurii sale (cele două voci principale) să fie scrise corect și îmbinate fără echivoc. Vocea din bas trebuie să alcătuiască împreună cu cea din acut (imediat următoare ca importanță) o structură ușor inteligibilă și ireproșabilă la două voci, fără a fi afectată de diferența de octave dintre ele. Cele două voci nu au voie să se incomodeze reciproc (ceea ce se cam întîmplă la o suprasolicitare melodică a amîndurora), ci din contra: ele se cer judicios echilibrate ca ambitus și ca valori temporale. O astfel de scriitură a celor două voci nu constituie numai o simplă structură auxiliară în munca componistică; ea reprezintă un component intrinsec și viu al operei de artă. Ca atare, ea nu trebuie să se limiteze la o simplă formalitate — cum ar fi, spre exemplu, un contrapunct insignifiant de specia întîia. Pe de altă parte însă, în ciuda marii ei importanțe, ea nu constituie totuși decît un component al edificiului de scriitură. În concluzie, ea nu are voie să devină într-atîta de arogantă încît să coboare celelalte elemente de scriitură la o totală lipsă de semnificație.

Intervalele formate de aceste două voci trebuie calculate cu grijă. Astfel, terțele și sextele constituie intervale cu sonoritate plăcută — însă a te folosi exclusiv de ele într-o scriitură la două voci ar însemna să-l chinuiești pe auditor cu plictiseala unei permanente dulcegării. Secundele și septimele, pe de altă parte, aduc vigoare și încordare în scriitura la două voci; însă prin aplicarea lor continuă, auzul se abrutizează și devine insensibil la farmecul mai rafinat al intervalelor cu sonoritate plăcută. Se cere deci realizarea unei alternanțe rezonabile între sonoritatea plăcută și cea stridentă, totul strîns legat de felul și intenția compoziției; încordările și destinderile trebuie să se succeadă fără încetare. Spațiul restrîns al acestei părți teoretice nu ne îngăduie să redăm prescripții mai detaliate pentru alcătuirea unei scriituri utile la două voci — acestea vor putea fi găsite în manualul de exerciții.

Desfășurarea celor două voci supraordonate este cu totul independentă de celelalte sunete aparținînd acordului. Fără îndoială că și acestea reprezintă componente ale sonorității generale, ca și liniile de contur; însă influența lor asupra acestora din urmă este cam în genul aceleia pe care ar avea-o conformația splinei sau a ficatului asupra aspectului exterior al omului. Am putut vedea deja (cu ocazia analizării acordului izolat) că umplutura acordică sau poziția strînsă și largă a sunetelor ce-l alcătuiesc nu au aceeași importanță pe care ar avea-o încadrarea în spațiu a acordului, determinată de poziția fundamentalei. De aceea, în înlănțuiri (care sînt doar, și ele, compuse din sonorități izolate), umpluturile acordice prezintă o importanță strict condiționată. Drumul pe care-l parcurg acordurile în spațiu este în prea mică măsură influențat de sunetele de completare; dimpotrivă însă, înlănțuirile sînt impulsionate de către progresia melodică și, mai ales, de forma scriiturii celor două voci supraordonate. Însă adevăratul rol al acestor sunete de umplutură apare în relațiile armonice ale acordurilor și, mai cu seamă, în deplasarea ponderii armonice.

Această supraordonare a celor două voci, circumscriind spațial procesul armonic, o găsim în scriitura pe mai multe voci a tuturor timpurilor și a tuturor stilurilor. În chip de conturare a sonorităților, ea reprezintă un continuu avertisment în privința exagerării caracterelor coloristice armonice, care ar putea distruge desenul. Totodată însă, ea constituie și o relicvă respectabilă din timpurile primelor încercări de a scrie pe mai multe voci — asemenea unui organ rudimentar al corpului uman, moștenit de la vreo speță animală de mult dispărută. Tocmai de aceea ne descotorosim la fel de greu de ea, ca și de astfel de organe atavice.

3

Povîrnișul armonic
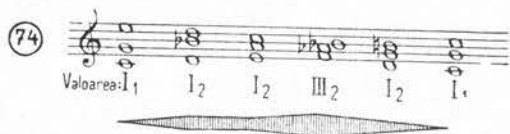
Orice obiect solid (să zicem o cărămidă) poate fi în așa fel dislocat prin tragere sau împingere, încît una din laturile sale să se afle în permanent contact cu un element de suport; dar putem să-l și rostogolim, pe muchiile sau chiar pe colțurile sale. În cazul acesta, schimbării de poziție i se mai adaugă și rotirea obiectului în jurul propriului său ax, ceea ce duce la o deplasare a centrului său de greutate. Cărămida va atinge elementul de suport, rînd pe rînd, cu mai multe din suprafețele sale. În succesiunile armonice, primul fel de mișcare corespunde legăturilor melodice de la sunet la sunet și de la acord la acord. Celălalt mod de deplasare — acea punere pe muchie și rostogolire — își găsește expresia în deplasarea ponderii armonice sau în ceea ce vom denumi, de acum înainte, *povîrnișul armonic*.

Dacă privim mai atent una din subgrupele tabelului nostru de acorduri (să zicem compartimentul I), vom observa că acordurile ambelor secțiuni (respectiv 1 și 2) se deosebesc prin poziția fundamentalelor. Or, în spiritul armoniei tradiționale, secțiunea 2 ar cuprinde răsturnările de acorduri; cu alte cuvinte, acordurile ar fi așezate aici pe muchie sau rostogolite, ar sta într-o rînă sau în cap — în timp ce acordurile din secțiunea 1 s-ar afla așezate, în mod ferm, pe bazele lor. Văzurăm însă, ceva mai înainte, că cele două secțiuni cunosc și o deosebire valorică; acordurile din prima secțiune, datorită viguroaselor lor raporturi de fundamentală, sînt mai *valoroase* decît cele dintr-a doua, acestea din urmă fiind mai labile. După cum s-a mai constatat, dacă într-o înlănțuire un acord din prima secțiune este urmat de unul dintr-a doua, survine o diminuare valorică; ca atare, progresia de la un acord mai valoros la unul mai puțin valoros constituie — în sensul armonic — o coborîre (și deci o cădere), în timp ce procesul invers, respectiv progresia de la un acord mai puțin valoros la unul mai bun, se poate considera drept ascensiune. Întrucît însă, în cadrul tabelului nostru de acorduri, creșterea tensiunii armonice este direct proporțională cu scăderea valorii armonice a acestora (și anume de la secțiune la secțiune, precum și de la o subgrupă la alta), înseamnă că progresia acordică de la un acord mai bun la altul mai rău reprezintă o sporire a tensiunii, iar calea inversă o relaxare a acesteia. Or, tocmai acest joc de creșteri și scăderi în diferențele de valoare și tensiune ale acordurilor este cuprins sub denumirea de povîrniș armonic. Și în funcție de valoarea acordurilor necesare înlănțuirii, acest povîrniș armonic poate fi abrupt sau neted. Înlănțuiri de la I_1 spre III_2, de la $II\,b_1$ spre

IV_2, sau viceversa, pot fi considerate ca abrupte, datorită marii diferenţe valorice a acordurilor — în cazul acesta se parcurge, prin rostogolire, un spaţiu respectabil. Dimpotrivă însă, înlănţuirile din sînul unei subgrupe (de exemplu, de la II a spre II_{b3} sau de la III_2 spre III_1) se consideră ca fiind netede.

Pentru reprezentarea povîrnişului armonic, se cer întotdeauna acorduri de valori diferite, indiferent cît de mărunte ar fi aceste deosebiri valorice — spre exemplu, cele existente între două acorduri ale secţiunii III_1, dintre care primul, asemuindu-se mai degrabă cu acordurile subgrupei I, îl depăşeşte cu foarte puţin pe cel de-al doilea, ale cărui asemănări cu subgrupa I sînt mai vagi. Prin urmare, povîrnişul armonic nu trebuie confundat cu acea grupare valorică de ordin armonic pe care acordurile o cunosc de-abia datorită corelaţiei tonale. Căci prin conectarea tonală, semnificaţia armonică se poate diferenţia chiar la acorduri de aceeaşi valoare şi structură, cum ar fi trisonurile ; respectiv, cărămida menţionată în exemplul nostru şi-ar dobîndi o localizare precisă prin combinarea ei cu alte cărămizi de aceeaşi conformaţie şi prin amplasarea ei într-o alcătuire limitativă. La înlănţuiri de acorduri cu structură identică, nu se creează nici un provîrniş armonic ; totul nu este decît o modificare de raporturi armonice, care — împreună cu pulsaţia desfăşurării ritmice — pune ordine în mişcarea sunetelor, închegînd-o din punct de vedere al formei.

Exemplele ce urmează sînt menite să lămurească cele expuse. * În primul din ele, avem şase acorduri din grupa A a tabelului nostru :
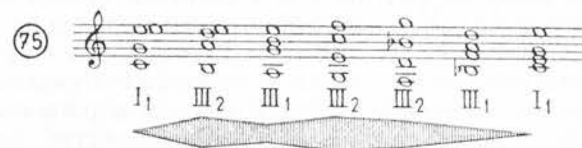


Primul şi ultimul acord reprezintă suprapunerile cele mai satisfăcătoare, făcînd parte din secţiunea I_1 ; între ele sînt cuprinse înlănţuiri de acorduri a căror valoare descreşte înspre III_2 (trecînd prin două acorduri ale secţiunii I_2) şi se redresează — printr-un nou acord din I_2 — înspre acordul final. Ca atare, între primul şi al patrulea acord are loc o încordare progresivă, care se relaxează în continuare. Povîrnişul armonic nu este prea abrupt în cazul acesta. Tensiunea maximă se cuprinde

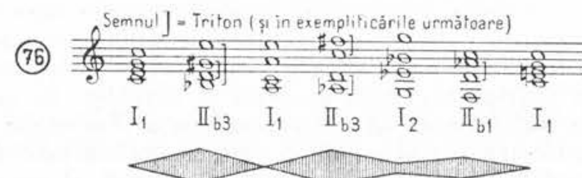
* Desenele constituie o reprezentare aproximativă a desfăşurării tensionale cuprinse în exemplele notate. La acordurile lipsite de încordare ale secţiunii I_1, liniile de contur ale figurii se suprapun, în timp ce punctul culminant al tensiunii este indicat prin distanţa maximă dintre aceste linii.

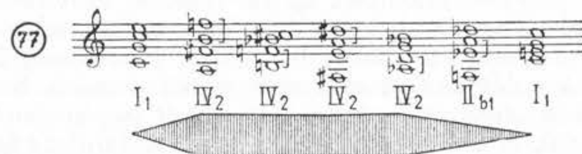
între I_1 şi III_2, în timp ce acordurile din I_2 determină, pe parcurs, tranziţii moderate. Se naşte astfel un *crescendo* şi un *diminuendo* armonic, strîns legat de natura acordurilor participante la înlănţuire, fenomen care nu este susceptibil de nici un fel de adăugire sau diminuare din partea interpretului. Ca atare, acest fenomen se deosebeşte de creşterea şi descreşterea pur dinamică, a căror proporţionare se află întotdeauna la latitudinea interpretului sau a cîntăreţului executant.

Efectul de povîrniş din exemplul următor ne arată treceri mai puţin line :



Între primul şi cel de-al doilea acord se află, aşa-zicînd, o prăpastie adîncă, iar coborîşul (valoric) este foarte abrupt. Acordurile puternic tensionate ale subgrupei III vor imprima, de acum înainte, caracterul desfăşurării armonice — cu toate că povîrnişul dintre ele însele nu este chiar atît de marcant. El oscilează între acorduri ale secţiunilor III_1 şi III_2. Iar dintre ele, acordul al treilea este cel mai încordat, întrucît îi depăşeşte cu mult pe cei doi vecini ai săi prin secunda mică (nona) *mi*[1]-*fa*[2], aceştia neposedînd decît secunde mari (sau septime mici). Între penultimul şi ultimul acord se află din nou o diferenţă mare de altitudine armonică, a cărei depăşire provoacă senzaţia unei deosebite destinderi. Următoarele două exemple :





conţin, ca înăsprire, acorduri din grupa tritonică B. Primul exemplu se mărgineşte la acorduri inofensive din subgrupa II, în timp ce al doi-
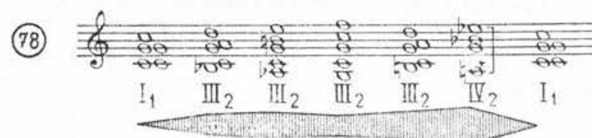
lea folosește acordurile incisive ale subgrupei IV. Conformația povîrnișului armonic se poate recunoaște cu ușurință, datorită numerotării și a reprezentării grafice care însoțesc desfășurarea tensională armonică.

Datorită unei oarecari rutine componistice, aplicarea valorilor de povîrniș în scriitură nu va constitui nici un fel de dificultate; mai ales că și armonia tradițională respectă (deși în mai mică măsură) acest povîrniș. Căci contrapunerea de stări directe și răsturnări de acorduri constituie, în fond, cam același lucru. Este adevărat că pentru structurarea de trepte de povîrniș mai complicate, aceeași armonie tradițională nu ne mai dă nici o indicație; în acest domeniu, sîntem avizați la precisa cunoaștere a valorilor acordice. Or, cine le posedă poate alcătui cele mai îndrăznețe tensiuni și destinderi armonice, fără a fi nevoit să se bazeze pe metoda nesigură de lucru a permanentei verificări prin audiție a acordurilor — asta ar fi, la drept vorbind, mai degrabă o ghicire de posibilități ascunse, decît muncă creatoare. Deci, pe lîngă practicile consacrate ale armoniei, ale conducerii vocilor și ale alcătuirii de corelații tonale, se adaugă, astfel, și aplicarea unei desfășurări tensionale armonice, constituind un proces de muncă exact și absolut controlabil. Întrucît prin aceasta se realizează o precizie sporită a planificării și executării de structuri armonice, compozitorul poate prelua liniștit această trudă suplimentară, care se compensează din plin prin dobîndirea unui material mult lărgit. Iar secretul unei îndemînatice rînduiri a povîrnișului se rezolvă integral cu ajutorul elementului nostru de bază, tabelul valoric al acordurilor.

Trebuie menționat, ca singură regulă ce se cere respectată în elaborarea detaliilor, că acordurile nedeterminabile ale subgrupelor V și VI provoacă o oarecare nesiguranță în desfășurările armonice. Avînd de-a face cu acorduri din alte subgrupe, ne aflăm pe teren armonic solid; părăsindu-l însă, prin aplicarea unui acord nedeterminabil, este ca și cînd am păși pe un teren mocirlos și mișcător. În general, progresia spre un astfel de acord echivalează cu o diminuare valorică, și deci cu o sporire tensională — după cum ne indică tabelul nostru de acorduri. Cîteodată însă, caracterul nedeterminabil al acordurilor din subgrupele V și VI se manifestă în așa măsură, încît întreaga înlănțuire ne provoacă senzația unei oscilații incerte. Este adevărat că urechea mai poate sesiza schimbările de valoare și tensiune, însă nu mai este în stare să stabilească cu exactitate gradul acestora. Se recomandă deci prudență la astfel de progresii. Un singur pas în domeniul incertitudinii poate fi, ce-i drept, o variație plină de farmec; însă o succesiune formată exclusiv din acorduri nedeterminabile va avea întotdeauna un efect urît. În cazul acesta nu se mai percepe nici un fel de povîrniș. Este, din contra, o fluctuație fără țintă, a cărei prelungire

poate să provoace auzului o adevărată repulsie fizică. Acordul nedeterminat din V sau VI se poate însă foarte bine folosi sub forma unei contracarări a celor stabile și prea puțin încordate din subgrupa I; el poate fi la fel de bine opus și acordurilor mai simple ale subgrupei II, unde realizează un efect bun. Dacă dorim însă s-o opunem acordurilor încordate din III sau IV, atunci se impune prudență. În mijlocul unor astfel de sonorități, acordul din V sau VI are de cele mai multe ori efectul unei deraieri totale, cam în genul prăbușirii întregii structuri armonice. După toate probabilitățile, imprecizia acordurilor din III—IV (născute dintr-o hipertrofiere sonoră) nu se poate împăca în ciuda stridenței lor cu imprecizia acordurilor din V—VI (născute, la rîndul lor, dintr-o atrofiere sonoră). Înlănțuiri de felul acesta trebuie echilibrate cu cea mai mare grijă, dacă dorim ca ele să nu se prăbușească din cadrul general al desfășurării armonice.

Pot să-mi imaginez foarte bine că, pentru unii cititori influențați de vederile armoniei tradiționale, calcularea povîrnișului armonic ar părea să constituie o îngreunare inutilă a muncii; și nu este de loc exclus ca și alții, deși sînt de acord cu înnoirile sau extinderile introduse pînă acuma, să considere toate acestea ca simple speculații de rafinament, și nu drept raționament consecvent. Ei bine, atît unii cît și ceilalți se pot convinge de necesitatea expunerilor mele, aruncînd o privire asupra următorului exemplu:



În afară de cele două acorduri extreme (I1), armonia tradițională nu este în stare să încadreze pe nici unul din celelalte. Ea admite cel mult faptul că exemplul de mai sus se încadrează într-un pasabil *Do* major.

Dar și fundamentalele noastre acordice nu ne spun nimic altceva decît că toate acordurile îl au pe *do* ca fundamentală. Întrucît însă ele nu sînt totuși asemănătoare, considerațiile se cer lărgite printr-un criteriu ajutător. Căci simpla mișcare sonoră va arăta doar un cîmp mediu, relativ liniștit și determinat de două voci stagnante, opus unui număr de două linii divergente (cea superioară în cvarte paralele), totul atingînd o extensie spațială maximă în dreptul celui de-al patrulea acord. Din supraordonarea celor două voci, reiese că tot cel de-al patrulea acord are și sonoritatea cea mai încordată, septima mică (evo-

luția desfășurîndu-se, de la unison, spre terță mare și sextă mică), și că după terța mică care succede acesteia, o sonoritate nedeterminată de triton introduce în desfășurare, înainte de cadență, o nuanță de incertitudine molatică. Or, de-abia în povîrnișul armonic vom găsi explicația tensiunii armonice alternante a acordurilor bazate pe aceeași fundamentală. Astfel se vădește că, după o rapidă creștere de la I_1 spre III_2, urmează încă o încordare ușoară în acordul al treilea, care este puțin relaxată într-al patrulea (acesta din urmă neconținînd secunda mică). Punctul culminant al tensiunii armonice se află în acordul penultim. Deci, povîrnișul armonic urmează o cale cu totul diferită de aceea a conducerii vocilor și a supraordonării celor două voci. În acest exemplu atît de simplu, apare deosebit de limpede jocul încrucișat al elementelor de construcție. Cu atît mai convingător, mai interesant și mai plăcut este efectul unei desfășurări armonice, cu cît aceste elemente sînt mai judicios echilibrate. Scopul înlănțuirilor armonice constă în efectul pregnant pe care acestea trebuie să-l aibă asupra auditorului — iar acest efect va trebui să concorde întotdeauna cu gradul de convergență sau divergență al elementelor, luate în parte.

4

Mișcarea în înlănțuirile acordurilor, exprimate în progresiile fundamentalelor

Datorită povîrnișului armonic, sîntem în măsură să cunoaștem felul în care se comportă acordurile între ele, considerîndu-le o masă sonoră cu alcătuire și densitate determinate. După cum știm, componentele acordice sînt puse în legătură reciprocă prin elementul melodic al conducerii vocilor ; și nu mai este nevoie să atragem atenția că, în ce privește aceste relații, nici cel mai neînsemnat component sonor nu poate fi lăsat la voia întîmplării. Compozitorul este dator să găsească fiecărui sunet și acord acel drum care să constituie echilibrarea practică dintre planul corespunzător fanteziei sale și posibilitățile intrinseci ale materialului sonor. Totuși, pentru elaborarea rapidă a succesiunilor acordice (proces fără de care nu ne-am putea imagina o muncă eficientă), se aplică un fel de calcul prescurtat, permițîndu-se recunoașterea valorică a unei înlănțuiri și lămurindu-ne totodată asupra cursului pe care îl are de urmat aceasta — căci povîrnișul nu ne dă, la drept vorbind, nici un fel de informație despre acest lucru. În scopul acesta, ne vom folosi de fundamentalele acordurilor, luînd în considerare în cercetarea noastră, pentru început, poziția cantitativă cea mai simplă a acestor fundamentale, și anume, fundamentalele extrase din numai

două acorduri alăturate. O dată desprinse din acordurile lor, aceste două fundamentale nu mai au nici un raport cu masa sonoră ; ele constituie două sunete ca oricare altele de aceeași acuitate, fără nici o legătură acordică. Ca și orice alte sunete, ele formează un interval și posedă, ca atare, toate proprietățile intervalelor, așa cum le cunoaștem din secțiunea III a cărții. Ca și acolo, progresia de terță este puternic corelată din punct de vedere armonic ; în progresia de trepte se exprimă cel mai clar elementul melodic etc. — și iată întreaga serie valorică a intervalelor etalată din nou în fața noastră. Aceste fundamentale, detașate din acorduri și alăturate, constituie un etalon sigur pentru determinarea valorică a înlănțuirii acordice, pe care-l putem folosi, la fel de bine, atît în analizarea de înlănțuiri deja existente, cît și la alcătuirea de noi succesiuni.

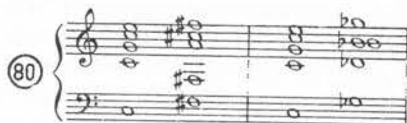
Să privim înlănțuirile acordice din cadrul grupei A, care explică cel mai bine afirmațiile de mai sus, datorită independenței și fermității lor armonice. Înlănțuirile cele mai simple se pot realiza cu disponibilul de acorduri ale subgrupei I. În exemplul următor, fundamentalele a două acorduri se află situate mai întîi la distanță de cvintă, apoi în raport de cvartă — și așa mai departe, pînă la septima mare (respectiv secunda mică) :

(79)

Fundamentale
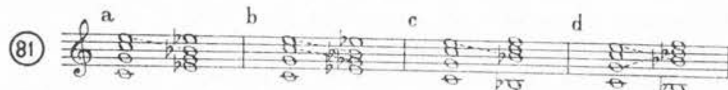
O înlănțuire construită pe progresia în cvintă a fundamentelor ei are — fără îndoială — un suport mai solid decît alta bazată pe sexta mică ; în consecință, ea va fi cea mai valoroasă dintre aceste succesiuni. Dacă valorile acordice rămîn neschimbate într-o înlănțuire (cum se întîmplă, în definitiv, în cazul apartenenței la aceeași subgrupă), atunci înlănțuirii bazate pe progresia de cvintă a fundamentalelor îi urmează, din punct de vedere valoric, aceea avînd fundamentalele în progresie de cvartă. Apoi, vin la rînd, după cum se știe, înlănțuirile bazate pe progresii de terță și sextă, în a căror evoluție generală, ca-

racterul delicat al mersului fundamentalelor este nu numai repetat, ci şi multiplicat datorită masei sonore acordice pusă în mişcare. Tot astfel şi progresia melodică a secundelor este în acelaşi mod întărită prin progresia acordică. Experienţa dobîndită cu valorile intervalice ale seriei 2 ne învaţă că succesiunea acordică bazată pe progresia tritonică a fundamentalelor reprezintă valoarea cea mai redusă :



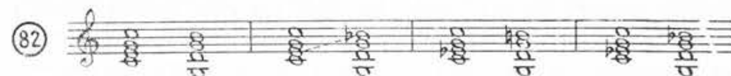
Consider că esenţa calculului pe bază de fundamentale reiese în mod clar, chiar şi numai după aceste puţine exemplificări. În sensul cel mai larg, acest calcul echivalează, în domeniul sunetelor, cu ceea ce ar fi, în domeniul cifrelor, logaritmii ; se lucrează cu valori exponenţiale minime, ale căror puteri reprezintă valoarea propriu-zisă căutată. Progresiile melodice însumate ale succesiunilor acordice (considerate fiind ca tensiune melodică multiplicată) se pot reduce la simpla adunare şi scădere de sunete răzleţe succesive. Făcînd abstracţie de caracterul cifric limitat al materialului sonor, calculul pe bază de fundamentale reprezintă — faţă de cel logaritmic obişnuit — dezavantajul că sunetele acordice bazate pe un singur sunet nu se pot stabili cu precizie ; căci deasupra aceleiaşi fundamentale se pot ridica cele mai diverse alcătuiri acordice. Precizia atît de necesară acestora este realizată, aici de-abia, prin calculul celor două voci supraordonate, precum şi prin acela al povîrnişului armonic.

Stridenţa tritonului afectează nu numai acordul izolat (inclusiv fundamentalele acordice), ci pătrunde şi în însumările de sunete confruntate ale succesiunilor acordice. Înlănţuiri ca cele de mai jos, şi altele :



îşi menţin — chiar în cazul unei conduceri elastice a vocilor — o oarecare împotrivire, întrucît tritonul se află încastrat aci ca un bloc pus de-a curmezişul. Este deci lesne de înţeles că succesiunea cunoscută a trisonurilor de tonică şi dominantă creează satisfacţie atunci cînd dominanta apare ca acord perfect major ; însă dacă aceasta se află ca

trison minor — în contrast cu acordul perfect major al tonicii — atunci tritonul care se află aşezat ca un ic între terţele celor două acorduri face ca înlănţuirea să decurgă mai puţin neted :



În înlănţuirile de tonică minoră — dominantă majoră, precum şi în cele de tonică minoră — dominantă minoră (*nota bene* : reprezentate tot numai cu acorduri ale subgrupei I), nu se formează nicăieri un triton. Aspectul cu totul opus (respectiv al înlănţuirilor potrivnice cu triton intercalat) îl prezintă progresia tuturor sunetelor în secunde mici. Prin această mişcare cromatică se obţin înlănţuirile cele mai fluide ; ca prin efectul unei formule magice, toate succesiunile imaginabile de acorduri devin utilizabile. Prin mutaţia comună a tuturor vocilor (comportînd, peste tot, aceleaşi distanţe), progresia melodică a secundei mici se evidenţiază în aşa măsură, încît urechea este cu totul antrenată de ea, făcînd să pălească progresia armonică bazată pe mişcarea fundamentalelor acordice. Fireşte că o astfel de înlănţuire universală nu poate fi aplicată oriunde, datorită efectului ei lunecător ; mai cu seamă, ar fi greşit s-o folosim într-o scriitură care, şi aşa, întrebuinţează cromatismul într-o măsură foarte redusă. Eficienţa ei scade de îndată ce unele voci nu mai participă la această mutaţie cromatică. În tot cazul însă, chiar la o conducere în semitonuri parţială a vocilor, cromatismul rămîne îndeajuns de pregnant spre a putea conferi elasticitatea necesară acelor înlănţuiri care ar cunoaşte, altfel, o tratare destul de dificilă, datorită poziţiei lor acordice sau a ambianţei în care sînt situate. De aici se poate deduce explicaţia, de ce înlănţuirile *b* şi *d* ale exemplului 81 sînt mai delicate decît celelalte : ele conţin cîte două progresii semitonice. În astfel de înlănţuiri, caracterul prea marcant al tritonului este ameliorat. Şi cu ocazia aceasta, aflăm încă o dată (şi anume, în domeniul celor mai mici raporturi sonore) ceea ce observasem deja în exemplul 78, unde lipsa progresiilor de fundamentale a putut fi compensată printr-un povîrniş armonic pregnant : forţele energetice care acţionează în armonie pot fi în aşa fel manevrate laolaltă, încît asprimea unuia din elemente să se atenueze prin delicateţea celuilalt — în timp ce slăbiciunile unui punct pot fi compensate printr-un anumit exces de vigoare al altuia.

În cadrul înlănţuirilor rotunjite şi prea puţin încordate dintre acordurile subgrupei I, o asemenea compensare de forţe va fi operantă

doar în măsură redusă, datorită naturii unitare a materialului ; cu toate acestea, o oarecare importanță compensatoare poate fi atinsă o dată cu includerea acordurilor dure ale subgrupei III. Îndărătnicia lor accentuată — rezultînd din conținutul de secunde și septime — necesită o atenție sporită în scriitură. Întrucît nu este întotdeauna nimerit să permitem acestor acorduri să se manifeste în deplina lor asprime, le putem acomoda cu ușurință mediului lor ambiant, printr-o conducere delicată a fundamentalelor, precum și printr-un povîrniș neted și o supraordonare a celor două voci de o manieră mai calmă.

Și este tot una pentru calculul fundamentalelor în ce octavă se găsesc acestea. Ce-i drept, diferențele de acuitate sînt determinante pentru povîrniș, însă calculul fundamentalelor îndeplinește aici o muncă mai brută : el deplasează, pe cît posibil, toate fundamentalele în ambitusul aceleiași octave, în felul acesta rezultînd doar salturi mici.

Cu ajutorul calculului de fundamentale, al celui de povîrniș precum și al supraordonării celor două voci, toate înlănțuirile de acorduri din cuprinsul subgrupelor I și III, precum și cele aflate între acestea două, pot fi cu ușurință realizate. Anumite alcătuiri, al căror caracter refractar se supunea doar cu greu vreunei tratări și a căror înglobare avantajoasă se putea realiza, pînă aici, doar prin verificări neîncetate sau prin progresii arbitrare, se supun acum în mod docil constrîngerii unui calcul precis și nu opun o rezistență mai mare decît colegii lor mai blînzi din subgrupa I.

O succesiune în care unul din acorduri provine din subgrupele I sau III, iar celălalt din subgrupa V prezintă o oarecare dificultate, datorită lipsei de fundamentală a acordului incert din V. Întrucît fiecare din cele trei sunete ale acestuia din urmă poate deveni fundamentală de substituire, avem de ales care din ele anume urmează a fi înlănțuit cu fundamentala celuilalt acord. În general, se va alege acel sunet care se află, față de fundamentalele acordice învecinate, în raportul cel mai favorabil. Asemenea libertate seamănă întrucîtva a arbitrar ; aceasta este doar o impresie, lucru ce se va vădi la cercetarea de succesiuni mai întinse de acorduri. Impresia de arbitrar crește și mai mult atunci cînd se înlănțuiesc acorduri ale subgrupei V. Aci avem de ales între șase fundamentale de substituire, revenindu-ne, ca atare, și deplina libertate de a deplasa progresia de la o fundamentală la alta, după aprecierea noastră. Însă în corelații acordice mai mari, numărul progresiilor de fundamentală favorabile scade foarte mult, așa că se va putea găsi cu ușurință varianta adecvată, în funcție de scopul și intenția succesiunilor respective. Farmecul și incertitudinea acestor acorduri rămîn neatinse în cazul unei astfel de tratări ; ele își

păstrează, în cadrul țesăturii acordice, poziția lor de pete sclipitoare cu forme și culori nedefinite — fără însă a se mai putea sustrage intervenției generatoare de ordine. Ele vor fi sesizate cu prudență și rînduite cel puțin în așa măsură, încît să se acomodeze întocmai acelei forme care se potrivește acordurilor ferm structurate ale mediului lor înconjurător.

5

Înlănțuirile cu acorduri tritonice

O dată cu cooptarea de acorduri din grupa B, numărul posibilităților de înlănțuire se multiplică enorm. În înlănțuirile cu acorduri ale grupei B, acordurile independente din A sînt plasate în adevărate zone potențiale de atracție, datorită tritonului cu tendințe de rezolvare, care conferă totodată fiecărei alcătuiri din grupa B propria-i pregnanță izbitoare. În acest cîmp potențial de atracție, fiecare acord al grupei A își va manifesta rezistența specifică, mai puternică sau mai puțin puternică. Căci ori de cîte ori un acord al acestei grupe va urma unui acord tritonic, tritonul își va găsi rezolvarea, în sensul că alcătuirile perfecte din I vor ceda de bunăvoie atracției, provocînd senzația unei calmări depline după puternica încordare premergătoare. Acordurile subgrupei III — urmînd celor din B — rezolvă și ele sonoritatea tritonică ; însă datorită vigurosului lor caracter tensional (în ciuda lipsei de triton), această rezolvare este incompletă. Chiar și înlănțuirea unui acord tritonic cu unul din V nu poate produce decît o satisfacție moderată, datorită apariției unei senzații de incertitudine armonică tocmai în momentul destinderii. Progresia armonică inversă — respectiv de la un acord din A spre unul tritonic — împinge sonoritatea din starea de calm în cea de tensiune, cu care prilej, senzația de încordare devine cu atît mai puternică cu cît acordul al doilea este mai complicat.

Pentru a avea un control asupra felului și a valorii tuturor acestor înlănțuiri, vom proceda (ca și în cazul susmenționatelor succesiuni acordice ale grupei A) la compararea celor două fundamentale ale acestora, care ne vor reda — și de data aceasta — o imagine la scară redusă și ușor manevrabilă a desfășurării armonice. Sîntem însă nevoiți să lărgim calculul nostru, datorită rezolvării tritonului — căci și aceasta se cere controlată, dacă dorim o cercetare amănunțită a înlănțuirii ; ne vom servi, în acest scop, de sensibilele pe care le menționasem mai înainte. În toate înlănțuirile unui acord din B cu unul din

grupa A, sensibila acordului din B trebuie să fie condusă înspre fundamentala celui din grupa A, printr-o progresie intervalică de cea mai bună factură — dacă vrem o rezolvare satisfăcătoare. Cele mai simple rezolvări se realizează dacă această conducere este efectuată ca progresie de secunde sau dacă sensibila este identică cu fundamentala acordului de rezolvare. În acest din urmă caz, diferența tensională a celor două acorduri este minimă, întrucît ținerea în nemișcare a unui sunet important din acord nu poate constitui, în nici un caz, un fenomen mai impresionant decît progresia de secunde. Ca și în toate celelalte hotărîri de pînă acum (bazate pe gradarea valorică a intervalelor) nu vom ostraciza, nici în cazul acesta al determinării sensibilelor, vreo înlănțuire de acorduri ca fiind inutilizabilă. Chiar făcînd constatarea că acele înlănțuiri de acorduri tritonice, ale căror sensibile au o progresie favorabilă spre fundamentala acordului de rezolvare, s-ar bucura de precădere față de celelalte cu progresii mai nefavorabile(cu care ocazie sentința de „favorabil" și „nefavorabil" se va baza întotdeauna pe valorile intervalice ale seriei 2), compozitorul va fi totuși pus în situația să folosească — cu toată precizia — și astfel de acorduri îndeajuns de incomode, în cadrul succesiunii sonore necesare scopului său.

Exemplificările ce urmează ne arată aplicarea acestui calcul al sensibilelor :

(83) o = Fundamentalele, • = Sensibilele și rezolvările lor,] = Triton

a b c d e f g

În exemplul 83, avem înlănțuiri de la II la I. (Interpretarea enarmonică a sensibilei și a fundamentalei — în *d*, *f* și *g* — ar putea întîmpina rezistență cel mult din partea unor fanatici ai ortografiei.) Toate aceste înlănțuiri atît de simple se pot realiza ireproșabil chiar fără calculul sensibilei, și anume, prin simpla comparare a fundamen-

talelor. Însă la exemplele ce urmează (înlănțuiri între II și III), nu se va putea face nici un fel de apreciere justă asupra valorii înlănțuirilor, fără o tratare conștientă a sensibilelor :

(84) a b c d

În *c* și *d*, fundamentalele au o progresie de triton ; făcîndu-le să sune, vom constata că *c* se prezintă destul de satisfăcător, în timp ce *d* este mai puțin convingător. Cauza o constituie conducerea cromatică din *c*, subliniată și mai mult prin sunetul ținut *si*, în timp ce în *d*, tritonul își capătă deplina-i importanță datorită progresiilor de tonuri întregi.

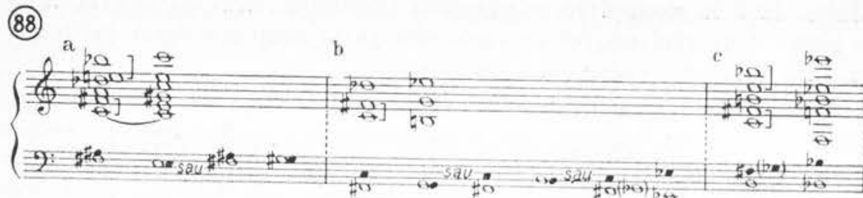
(85) sau sau sau

În exemplul 85, acordurile tritonice din II sînt înlănțuite cu acordurile incerte din V. Acceptarea mai multor variante de fundamentale de substituire face ca și pentru sensibilă să existe cîte trei căi diferite. Înlănțuirile mai complicate, al căror acord inițial aparține subgrupei IV, pot fi văzute în exemplele ce urmează, și anume, IV-I în 86, IV-III în 87, IV-V în 88 :

(86)

(87)

⑧⑧
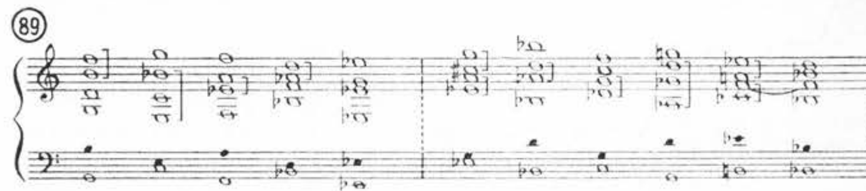


Înlănțuirile cu acordurile incerte din V pot folosi orice fundamentală de substituire. Datorită progresiei de fundamentale *fa diez — mi*, s-a reușit evitarea progresiei tritonice *fa diez — do*, în exemplul *88 a* ; ce-i drept însă, tritonul s-a menținut în progresia sensibilei (*la diez — mi*). Progresia de fundamentale *fa diez — sol diez* este, pentru ambele desfășurări, favorabilă — ea poate fi considerată deci ca cea mai bună. În ce privește înlănțuirea acordurilor foarte aspre din IV cu trisonul mărit sau cu acordul de cvartă din V, o apreciere infailibilă este aproape cu neputință — mai ales dacă nu dispunem de altceva decît de aceste două acorduri. Valoarea unei astfel de înlănțuiri va putea fi dedusă abia printr-o corelație armonică mai amplă.

În cazul în care se succed mai multe acorduri ale grupei B, tritonul rămîne nerezolvat. În acordurile următoare, pe locul său va apărea tot mereu un triton nou, care va menține sonoritatea într-o încordare similară, deși altfel amplasată. Alternarea de încordare și destindere — absolut necesară structurii muzicale — se poate realiza, în cadrul unor asemenea succesiuni de acorduri, prin povîrnișul armonic sau prin raportul de înrudire. De-abia la reapariția unui acord din grupa A, se va produce rezolvarea tritonului în felul descris mai sus. Înlănțuirile de acorduri din cadrul grupei B vor fi tratate — în ce privește fundamentalele acestora — întocmai ca și succesiunile de acorduri arătate mai înainte. Sensibila tritonului din primul acord evoluează spre sensibila celui de-al doilea. Progresia astfel realizată constituie din nou (în ce privește valoarea ei intervalică) un etalon valoric al înlănțuirii — ce-i drept de importanță secundară, întrucît și aici progresia fundamentalei este de importanță majoră. Deși atît progresia fundamentalei, cît și aceea a sensibilelor ar trebui să aibă o valoare conformă cu gradul valoric al înlănțuirii, ele nu sînt însă dependente reciproc decît în măsura în care realizează două voci, situate deasupra fiecărei fundamentale în parte. Cele două linii de desfășurare — respectiv a fundamentalei și a sensibilei — nu trebuie să prezinte neapărat o scriitură propriu-zisă la două voci. Dacă fiecare din aceste linii se desfășoară, separat, într-un mod consecvent și dacă formează — în fiecare din punctele lor de întîlnire — intervale ușor controlabile și

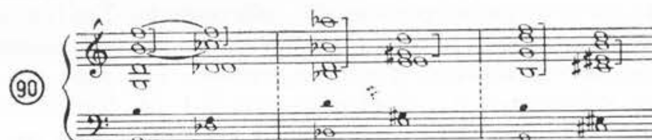
inteligibile, atunci este tot una dacă procesul are loc după regulile unei bune scriituri la două voci sau dacă se complace în cele mai flagrante greșeli de scriitură ; echilibrul urmează a fi restabilit de-abia cu ocazia rezolvării la un acord din A, și anume, prin progresia amîndurora spre fundamentală :

⑧⑨



Acordurile subgrupei II, precum și unele din IV, prezintă o particularitate. Într-o succesiune de două acorduri tritonice de felul acesta (și ale căror fundamentale se află, și ele, în raport de triton), vom găsi încordarea de triton și între cele două sensibile ale lor ; tot astfel, și tritonul cuprins în structura primului acord va putea fi regăsit la cel de-al doilea :

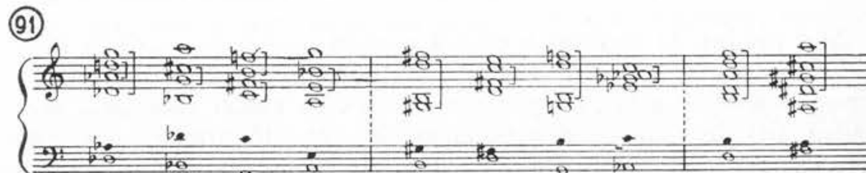
⑨⓪



Prin această omnilaterală înlănțuire tritonică, cele două acorduri sînt atît de interdependente, încît dau aproape impresia de figurație armonică a unui acord unic ; ele vor juca deci un rol binefăcător atunci cînd se va necesita o înlănțuire strînsă (care să fie însă și încordată totodată) — după cum vor fi cu totul nelalocul lor atunci cînd între acorduri va trebui să aibă loc o viguroasă progresie în trepte.
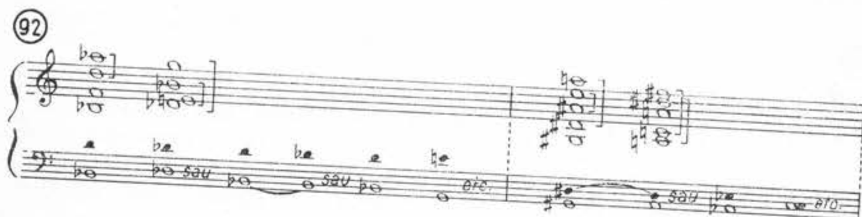
Înlănțuirile din cuprinsul subgrupei II sau IV, precum și cele de la II spre IV vor putea fi ușor evaluate în baza indicațiilor date :

⑨①



Dacă avem o evoluţie de la un acord din II sau IV spre unul din VI, atunci fundamentala primului acord se va îndrepta spre sunetul cel mai comod situat al acordului incert din VI — întocmai ca la succesiunile precedente de la A spre VI :

92



Sensibila primului acord se îndreaptă, şi ea, către un sunet oarecare al acordului indeterminabil ; fie că este vorba de acelaşi sunet care fusese atins şi de fundamentală, fie că este un altul. Dar şi aici, alegerea noastră este absolut liberă, şi anume, datorită succesiunii de două acorduri, derivată din corelaţia acestora. Din contră însă, dacă acordul din VI se află situat între alte acorduri, atunci acestea, împresurîndu-l, nu-i vor permite prea multe alternative. Fie că sensibilele acordurilor premergător şi următor îşi reclamă un component adecvat, fie că vreun acord următor din A reprezintă, el însuşi, un punct de limită prin suprapunerea ambelor desfăşurări pe fundamentală ; or, în cazul acesta, punctul limitativ menţionat se cere atins pe o cale cît mai netedă, cuprinsă între ultima sensibilă fermă şi trecînd peste sensibila acceptată a acordului incert. În ce priveşte înlănţuirile din sînul subgrupei VI, este suficientă determinarea fundamentalelor de substituire.

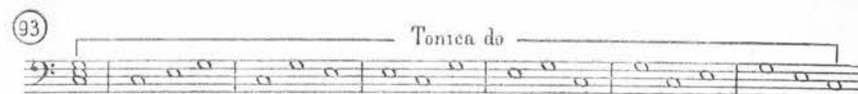
6

Raporturi de înrudire
Formarea cercurilor tonale

Mai rămîne de cercetat o ultimă energie care acţionează în înlănţuirile acordice : raportul armonic de înrudire. Ne putem servi, şi pentru cunoaşterea lui, de procedeul redus de calcul care ne-a servit cîndva atît de bine în determinarea povîrnişului armonic ; din nou vom extrage din acorduri fundamentalele, preferînd să lucrăm cu acestea din urmă, decît cu întreaga povară armonică.
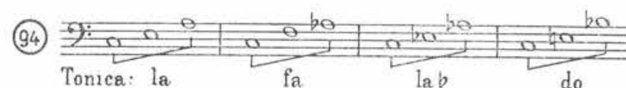
Atunci cînd auzim (în execuţie vocală sau instrumentală) cele trei sunete, *do — mi — sol,* emise succesiv şi fiecare cu aceeaşi durată :

93



urechea le percepe ca fiind trisonul lui *Do major,* descompus ; şi de fiecare dată, ea îl va identifica pe *do* ca sunet principal al grupului, căruia îi urmează — ca nişte sateliţi — celelalte două. Acest *do* îşi menţine rolul conducător şi în alte ordini de succesiune a celor trei sunete. Şi ştim cărui fapt se datorează asta : conform valorilor intervalice ale seriei 2, cvinta cuprinsă în aceste trei sunete, respectiv *do — sol,* are o vigoare mai mare decît cele două terţe, *do — mi* şi *mi — sol* ; întrucît sunetul lor grav, *do,* este fundamentala intervalului de cvintă, el va domina întregul grup, devenind astfel sunetul central al cercului tonal format de către cele trei sunete — el este *tonica* acestuia. Atunci cînd trei fundamentale acordice formează un acord descompus din subgrupele I sau II, fundamentala acestuia reprezintă tonica respectivei succesiuni de sunete :

94



Este adevărat că datorită unor influenţe ritmice, raportul poate fi în aşa fel deplasat încît un alt sunet să devină tonică în locul aceluia care fusese destinat acestei funcţiuni (în virtutea valorii intervalice pure), şi anume, prin instalarea lui pe timpul tare sau şi prin durata preponderentă a acestuia. Lucru ce se vădeşte deja în succesiunile melodice de sunete izolate, care — neposedînd vreo suprastructură acordică — mai sînt în stare să opună doar o oarecare rezistenţă ritmului şi valorii de notaţie, datorită semnificaţiei lor, prin excelenţă liniară. Într-o succesiune atît de pregnant acordică cum este *do — mi — sol,* sunetul *do* îşi va afirma cu tărie poziţia dominatoare, chiar dacă *mi* sau *sol* ar avea cea mai reliefată conturare melodică sau orice altă poziţie marcantă şi durată covîrşitoare de notaţie. Însă la succesiuni

melodice, lipsite de o astfel de legătură armonică viguroasă (ca, de pildă, *do* — *fa* — *mi*), tonica va fi determinată exclusiv de către valoarea de timp notată precum şi de poziţia în cadrul măsurii. De-abia timpul tare al măsurii, precum şi nota cea mai lungă sau sunetul final ne vor putea spune care element anume poate fi considerat drept tonică a grupului. Datorită suprastructurii acordice a fundamentalelor, povara masei sonore va provoca o diminuare şi mai accentuată a eficienţei relaţiilor intervalice ale fundamentalelor; acestea din urmă vor fi şi mai uşor încurcate de către valoarea temporală şi poziţia din cadrul măsurii, decît corelaţiile melodice fără suprastructuri acordice — independenţa lor trebuie deci evaluată ca fiind ceva mai scăzută. În determinarea tonicii, mai prezintă mare importanţă (pe lîngă raportul intervalic şi poziţia ritmică) şi valoarea de povîrniş aparţinînd suprastructurii acordice a fundamentalelor. Un acord din subgrupa I va avea întotdeauna tendinţa să se impună ca centru tonal faţă de acordurile mai puţin valoroase, venind astfel — cîteodată — într-o oarecare contradicţie cu valorile armonice ale grupelor de fundamentale. Mînuirea dibace a tuturor acestor forţe ne deschide — încă de la nivelul celor mai mărunte zone — cele mai largi perspective.
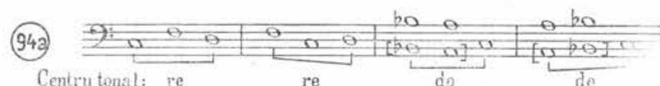
Atunci cînd în succesiunea fundamentalelor se formează un acord descompus ţinînd de subgrupele III sau IV, el va fi relativ uşor învins de influenţele ritmului şi ale povîrnişului, întrucît nu posedă caracterul armonic compact al trisonurilor perfecte. Dacă sunetele sale au aceeaşi valoare temporală, fără a interveni vreun accent ritmic special în cadrul măsurii, atunci se va considera drept tonică din nou fundamentala celui mai bun interval al grupei. Acelaşi lucru este valabil şi pentru grupele care nu se pot interpreta acordic, datorită înclinaţiei lor specific melodice. Pentru grupuri de fundamentale prezentînd un acord descompus din V sau VI, vom cunoaşte o corelaţie tonală atît de încordată, datorită ritmului sau a povîrnişului, încît incertitudinea lor specifică va fi învinsă.

Deşi în conformitate cu tabelul nostru orice grup de sunete succesive poate fi considerat drept acord, trebuie totuşi spus că nu putem aprecia ca acorduri descompuse toate succesiunile de fundamentale aparţinînd subgrupelor III sau IV. Acest fapt face ca limita dintre grupurile de fundamentale ce mai pot fi socotite acord şi celelalte să nu fie precis determinabilă. În general însă, la descompunerea fundamentalelor, senzaţia de acord nu depăşeşte cu mult nivelul trisonului. Mai pot fi incluse, într-o descompunere a trisonului, mici adausuri (ca note melodice); însă la grupuri de fundamentale mai complicate intervine o defalcare în componente parţiale, prezentînd în sine o oarecare

asemănare cu trisonul, datorită conţinutului lor de terţe sau cvinte — asemănare care lipseşte, de fapt, întregului grup.

Înlănţuirea de acorduri aparţinînd grupei A trebuie să prezinte cel puţin trei elemente spre a putea constitui o unitate tonală. Dintr-o succesiune de numai două fundamentale, nu este încă posibilă recunoaşterea exactă a apartenenţei tonale, întrucît intervalul născut din două fundamentale alăturate, are şi el o fundamentală proprie, care ar putea fi luată — la o cercetare mai superficială — drept sunet central al grupei tonale. Masa acordică însă necesită o determinare mai precisă; ea nu se poate mulţumi cu o simplă confirmare a sunetului central printr-un al doilea sunet. Aşa se face că de-abia rolul de culee al altor două sunete, respectiv o sprijinire bilaterală, poate situa definitiv sunetul principal al cercului tonal în centrul întregului proces.
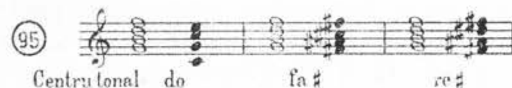
O poziţie predominantă faţă de celelalte acorduri o ocupă ţinta ultimă a acestora: acordul final (vezi capitolul următor privind cadenţa). Acest acord, situat la capătul traseului armonic, solicită în aşa măsură atenţia auditorului, încît va fi considerat întotdeauna ca unul din cele mai importante alcătuiri ale grupei sale, chiar dacă în cadrul cercului tonal el este obligat să cunoască o valoare mai redusă, datorită structurii sau a poziţiei fundamentalei sale. Atunci cînd deţine aceeaşi valoare de grupă ca şi acordurile precedente, poziţia sa finală îl împinge spre rolul de dominator. Dacă valoarea sa este mai redusă, acest lucru nu-i reuşeşte întru totul; în tot cazul însă el dobîndeşte suficientă valoare ca să poată produce — cu destulă uşurinţă — o oarecare instabilitate în orice tonalitate. Pentru calculul de fundamentale, aceasta înseamnă că valorile intervalice normale ale succesiunilor de fundamentale acordice se vor modifica oarecum în favoarea ultimului sunet din înşirarea lor. Din nou, răsturnările intervalice mai slabe (cvartă, sextă) vor opune o rezistenţă redusă:
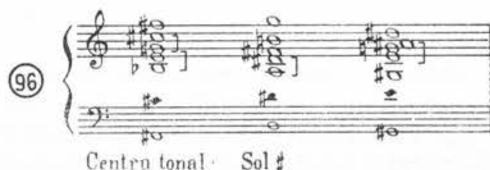


În cazul unor succesiuni de fundamentale de genul celor de mai sus, elementele premergătoare se vor devaloriza în aşa măsură, datorită semnificaţiei precumpănitoare a sunetului final, încît în primele două forme ale exemplului 94 a, sunetul *fa* (căruia s-ar fi cuvenit, de

fapt, precăderea, ca fiind fundamentala unei cvarte) îşi cedează poziţia dominatoare în favoarea lui *re*. De asemenea, şi *la* din ultimele două forme îşi pierde drepturile în favoarea lui *do*. Fundamentala celui mai bun interval intrinsec (cvarta, sexta mică) nu poate parveni să se impună în faţa forţei cadenţiale a ultimului sunet.
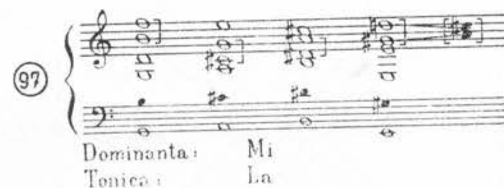
Acordurile grupei B se comportă altfel decît cele din A. Ele nu necesită conlucrarea mai multor acorduri pentru a realiza senzaţia de corelaţie tonală ; aceasta apare o dată cu emiterea unui singur acord. Tritonul pe care-l conţin obligă urechea să accepte un acord întregitor, datorită tendinţei specifice spre rezolvare. Şi cu toate că urechea îndeplineşte cu docilitate această sarcină, ea nu cunoaşte însă direcţia în care se va realiza rezolvarea tritonului. Deci, o dată cu emiterea unui singur acord tritonic, senzaţia aferentă de corelaţie tonală este suficientă pentru constatarea unei tonalităţi — nu însă pentru recunoaşterea centrului tonal. De-abia după rezolvarea tritonului, se poate stabili care din fundamentalele acordice constituie centrul tonal :



În cazul în care un acord din grupa B este urmat de unul din A, fundamentala celui de-al doilea va fi sunetul principal. Din asta rezultă că, avînd o succesiune de mai multe acorduri tritonice, apartenenţa tonală nu poate fi stabilită decît în momentul în care apare un acord de rezolvare. Dar dacă un astfel de acord nu mai apare de loc, atunci fundamentalele grupei acordice B ar trebui astfel calculate, ca şi cînd am avea de-a face exclusiv cu acorduri din A.

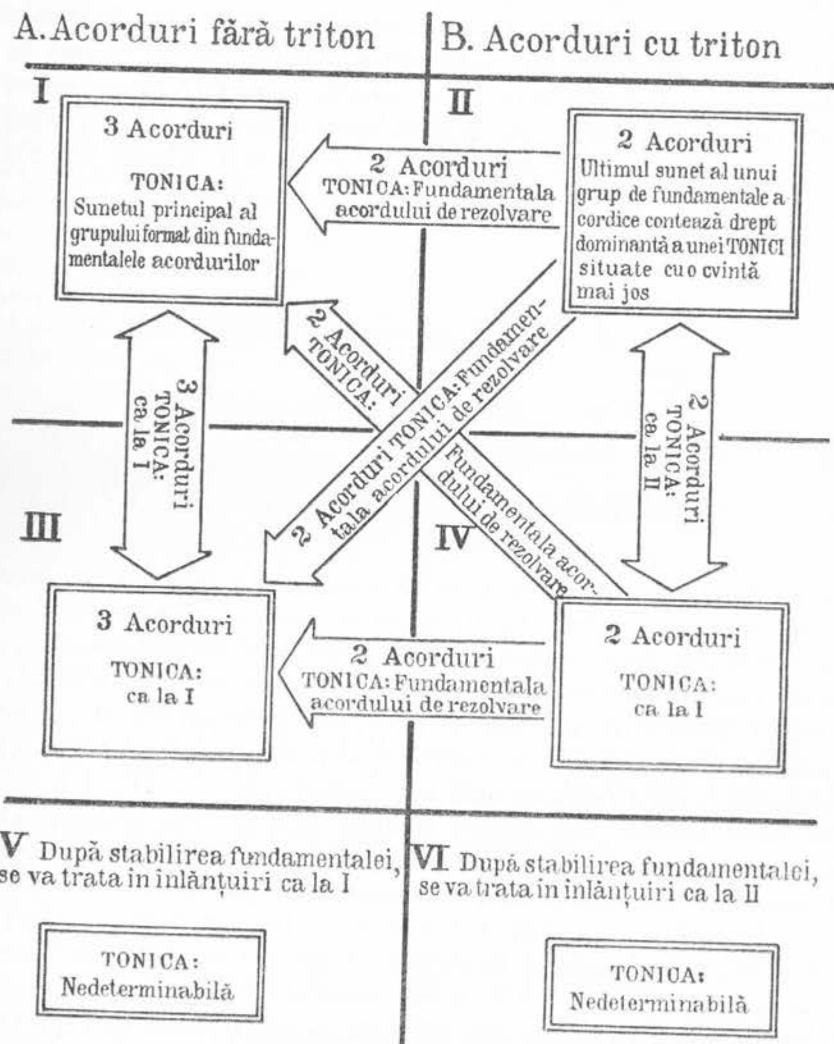


Continua încordare tritonică abrutizează în aşa măsură pe auditor, încît de-abia le mai acordă vreo atenţie, trecînd cu vederea necesitatea rezolvării, mai ales cînd aceasta din urmă este cu totul evitată. În asemenea cazuri, calculul se va face din nou în funcţie de intervalul optim rezultat din extragerea fundamentalelor acordice : fundamentala acestui interval va fi sunetul central al cercului tonal, în măsura în care sunetul final nu pune în litigiu o astfel de poziţie. Dacă este vorba exclusiv de acorduri din II, atunci acest sunet central nu se află situat pe baze prea viguroase, întrucît efectul de dominantă, aferent tritonurilor, va diminua cadenţa satisfăcătoare a desfăşurării finale :



Acest final va avea, şi el, efect de dominantă ; ca atare, în cazul unei succesiuni de acorduri din II, lipsită de rezolvare, tonul central va trebui considerat drept dominantă a unei tonici aflate dedesubtul său. Această tonică subînţeleasă este situată cu o cvintă mai jos decît sunetul central, întrucît tritonul cuprins în acordul cadenţial din II (şi care nu cunoaşte nici o altă cale de rezolvare) se poate rezolva cel mai firesc la intervalul a cărei fundamentală este tocmai cvinta inferioară a ultimului sunet acordic. Succesiunile compuse exclusiv din acorduri ale subgrupei IV nu necesită o astfel de preocupare. Dacă apar în lanţ, fără rezolvare corespunzătoare, fundamentalele pot fi calculate fără nici o referire la vreo tonică situată în grav. În ce priveşte acordurile din V şi VI, o dată stabilită fundamentala lor, ele vor fi tratate întocmai ca şi cele din A sau din B cu fundamentală fermă ; la o înlănţuire mai lungă, formată exclusiv din astfel de acorduri (lucru aproape imposibil în practică), nu se poate stabili nici o tonică, iar apartenenţa tonală a înlănţuirii rămîne incertă.

Cîte acorduri sînt necesare pentru constituirea unui centru tonal ?
Cum se determină tonica acestuia ?



Împărțirea acestui tabel corespunde tabelului principal de la sfîrșitul cărții. În chenar dublu: înlănțuiri în cadrul unei subgrupe. Săgețile: înlănțuiri între două grupe.

7

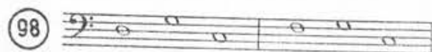
Cadența

Datorită conținutului ei aproape exclusiv armonic, precum și prin concizia ei, corelația tonală — așa cum a fost descrisă anterior — este într-atît de supraconcentrată, încît intervenția ei în desfășurarea procesului muzical apare condiționată de anumite date speciale. Impresia unei desfășurări judicios gîndite și alcătuite se poate realiza, în general, de-abia în clipa cînd anumite adausuri melodice bine calculate vin să împodobească o astfel de succesiune în circuit a fundamentalelor — respectiv, cînd adăugiri armonice (fie ele conectate sau subordonate acestor succesiuni, precum și repartizate pe un traseu mai lung) reușesc să extindă și să netezească forma rigidă, neabătută și nestînjenită a finalității. Totuși, într-un singur caz, concentrarea într-un spațiu minim a grupei tonale acordice stabilite poate aduce compozitorului servicii excelente ; ea îi este chiar indispensabilă cînd acesta dorește să-și alcătuiască lucrarea într-un mod sinoptic : este vorba de cadență. Cadențele sînt înlănțuiri acordice cu puternic efect final. În anumite stiluri, ne aflăm în fața unor adevărate *formule cadențiale*, care, deși compuse — ca orice succesiune de acorduri — din elemente ritmice, melodice și armonice, conțin în așa măsură tendința formală de concluzie totală sau parțială a unei desfășurări, încît reușesc să-și subordoneze totul. Ritmul se restrînge la cîteva tipuri de pulsație, care divid timpul în mod clar și controlabil, progresiile melodice se îndreaptă fără ocolișuri către ținta lor, supraordonarea celor două voci se servește de cele mai simple intervale, iar povîrnișul armonic vădește — în cea mai explicită succesiune — progresii de la intervale mai puțin favorabile la altele mai favorabile sau de la unele încordate la altele relaxate. În progresiile fundamentalelor nu se petrece nimic altceva decît ceea ce se cunoștea și la progresiile de fundamentale ale oricăror înlănțuiri acordice. Însă pregnanța deosebit de puternică a finalității formale din cadență vădește o înăsprire netă a raporturilor de fundamentale, așa cum acestea nu obișnuiesc să apară în succesiunile celelalte de acorduri. Astfel, după cum s-a mai menționat în capitolul anterior, sporirea valorică a acordului final dintr-o înlănțuire cadențială (căreia ar trebui, în definitiv, să-i convină orice mijloc pentru consolidarea unei încheieri) este cu atît mai substanțială, în comparație cu succesiunile acordice simple și necadențate. Chiar și la serii de fundamentale care ar fi firesc să rămînă incerte după natura lor (un triton descompus, de pildă) sau să fie rînduite în desfășurarea normală de-abia prin preluarea cîtorva sunete centrale (ca, spre exemplu, acordurile des-

compuse din V sau VI), sunetul final predomină atît de puternic în cadență, încît devine sunetul central al întregii grupe. Or, cît de mult se subordonează — în cadență — întregul proces față de constrîngerea încheierii, o arată și faptul că se poate renunța chiar la cerințele unei scriituri corecte (ceea ce constituie, de obicei, o lege supremă) atunci cînd avem mase acordice suprastructurate unor succesiuni cadențiale de fundamentale. Paralelisme obișnuite sau ascunse, salturi dizgrațioase, lunecări cromatice și cîte altele — care se aplică doar cu prudență și numai în sensul realizării unei expresivități speciale — pot găsi aici o întrebuințare de-a dreptul necugetată.
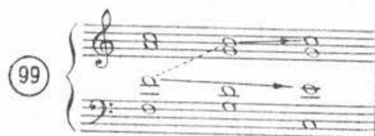
Cadența necesită, și ea, cel puțin trei acorduri din grupa A sau numai două, dacă primul provine din B și cel de-al doilea din A. Valoarea unei cadențe se apreciază în funcție de participarea energiilor izolate, care se stabilesc în modul deja cunoscut. În cazul acesta, progresiile fundamentalelor ne vor reda o microimagine a desfășurării armonice. Cele mai viguroase cadențe sînt acelea care se compun fie numai din progresiile intervalice tari (cvartă și cvintă), fie din acelea care folosesc — pe lîngă cvartă și cvintă — și progresia de secundă :

98



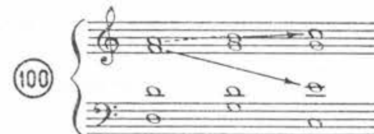
Succesiunea fundamentalelor care reușește să treacă, înainte de încheiere, prin cvarta și cvinta sunetului central, poate conta, pe drept cuvînt, ca o cadență ideală. Fermitatea acesteia — ca fiind caracteristica ei principală — nu se justifică, de altfel, numai prin succesiunea de sunete cu strictă înrudire. Căci acordurile situate deasupra cvartei și cvintei conțin, repartizate în ființa lor (și în măsura în care sînt trisonuri simple), sunetele unui triton care se rezolvă la acordul cadențial :

99



Datorită puternicei atracții a fiecărei fundamentale din primele două trepte către fundamentala finală (și care deține o pondere uriașă prin alăturarea melodică de secunde), se stabilește între cele două acorduri un fel de scurt circuit armonic prin poziția (să-i zicem transversală) a tritonului rezolvabil la acordul final, fenomen care sporește în mare măsură străduința către o cadență satisfăcătoare. Aceeași componență tritonică se află și în cadența de secundă mare — cvintă — fundamentală, determinînd, și aici, un aspect stăruitor și ferm :

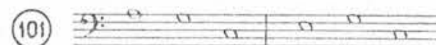
100



Oricum însă, acest efect se realizează în măsură mai mică decît în cazul anterior, deoarece între primele două trepte se află progresia de cvartă ceva mai apropiată ca înrudire decît cea aspră de secundă.

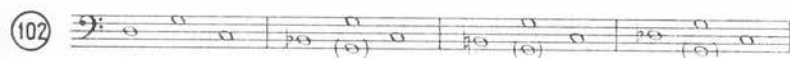
Acele cadențări ale căror fundamentale ating — ca în exemplele de mai sus — sunetul central într-o progresie de cvintă, avînd însă, anterior, altceva decît cvarta sau secunda, își schimbă valoarea în funcție de poziția acestui nou sunet. Se dovedește aici că ne aflăm într-o zonă de limită, în care forțele dominatoare (seriile 1 și 2) se ciocnesc sau se interferează chiar parțial. Să presupunem o succesiune acordică ale cărei fundamentale să fie *la* — *sol* — *do* :

101



În spiritul seriei 2, vom avea mai întîi un interval de secundă, apoi unul de cvintă ; cvinta fiind cel mai valoros, va genera sunetul principal al cercului tonal, respectiv pe *do*. Conform valorilor intervalice ale seriei 2, succesiunea de fundamentale *mi* — *sol* — *do* ar trebui să ne dea o succesiune acordică mai valoroasă, întrucît și progresia de terță, *mi* — *sol*, este mai valoroasă decît cea de secundă, *la* — *sol*. Acest lucru este, de altfel, perfect adevărat, însă numai în succesiunile necorelate a două acorduri ; căci pentru cadență, nu sînt suficiente acorduri alăturate, două cîte două. În decursul audiției, aceste acorduri sînt puse în legătură cu respectivul sunet central al grupei — iar acesta se poate calcula cu ușurință prin valorile intervalice ale seriei 2. Însă în raporturile ei cu sunetele centrale, seria 1 este aceea care realizează ordinea, lucru pe care-l arătasem deja. Chiar dacă adevărata semnificație a acestui principiu ordonator o vom întîlni de-abia la structura înlănțuirilor mai ample, forța organizatorică a seriei 1 se poate totuși constata și în grupele cadențiale formate din trei acorduri din A. În succesiunea de fundamentale *la* — *sol* — *do*, sunetul *la* se găsește (după

cum ne învață seria 1) într-un raport de înrudire mai favorabil față de *do*, decît se află *mi*, în succesiunea de fundamentale *mi — sol — do* ; succesiunea acordică cadențială situată deasupra grupului *la — sol — do* ar fi, ca atare, mai valoroasă ca desfășurare armonică generală. Iar acesteia îi urmează imediat, ca valoare, înlănțuirile acordice bazate pe succesiunile *mi — sol — do, mi bemol — sol — do, la bemol — sol — do*. În succesiunea *re — sol — do* se poate observa deslușit coincidența valorilor intervalice pure cu valoarea de înrudire :



Sunetul *re* prezintă o înrudire destul de labilă față de *do* ; datorită puternicei sale tendințe melodice, efectul său este aproape acela al unei trepte alăturate. Însă marea valoare intervalică a cvartei *re — sol* îi redă lui *re* un astfel de impuls, încît nu se mai poate ști care element energetic precumpănește aci : vigoarea intervalică a seriei 2 sau raportul de înrudire al seriei 1. Succesiunile de fundamentale *si bemol — sol — do, si — sol — do* și *re bemol — sol — do* își vădesc cu putere trăsătura melodică în progresiile de secunde *si bemol — do, si — do* și *re bemol — do*, întreruptă prin viguroasa cvintă *sol — do* ; ceea ce reduce simțitor forța armonică a unei eventuale cadențe care s-ar baza pe aceste progresii. Succesiunea de fundamentale *fa diez — sol — do* :

(103)

nu permite eficiența tritonului *fa diez — do*, întrucît *fa diez* se afirmă ca apogiatură față de *sol*.

În cazul în care sunetul central al grupului acordic cadențial este atins printr-o progresie de cvartă a fundamentelor :

(104)

valoarea cadențială este diminuată atît din punctul de vedere al valorilor intervalice din seria 2, cît și din cel al înrudirilor din seria 1. Fermitatea care se realizase mai înainte în cadență, datorită pro-

gresiei de cvintă, se transformă aici într-un caracter mai plat — dar și mai intangibil și mai străin totodată. În cazul acesta, calitatea cadenței scade o dată cu diminuarea valorii de înrudire a sunetului situat înaintea ultimei progresii intervalice. Progresia de terță realizată de fundamentale pentru atingerea sunetului central :

(105)

dă o cadență duioasă și plăcută, în timp ce progresia de secundă mare (descendentă sau ascendentă, situată în același punct) :

(106)

vădește binecunoscuta asprime armonică, datorită impulsului melodic — asprime care nu poate fi eliminată cu totul, nici chiar prin precedența unui interval delicat.

Prin secunda mică, situată ca treaptă premergătoare sunetului central al grupei tonale :

(107)

se poate realiza cea mai suavă cadență, datorită caracterului de sensibilă ce se manifestă aci. Cea mai nefavorabilă cadență o dă tritonul. Ea urmează a fi folosită cu prudență, precum și cu un îmbelșugat adaos de elemente ritmice, melodice — ba chiar și dinamice sau oricare altele de natură expresivă.

Cadențele mai scurte, constînd dintr-un singur acord al grupei B cu rezolvare la A, se vor evalua după aceleași norme. E drept că, avînd numai două fundamentale, va fi greu de apreciat dacă reprezintă exclusiv valori intervalice ale seriei 2, sau dacă pot fi corelate reciproc și ca înrudire ; însă în corelațiile armonice mai ample (fără de care cadențarea n-ar avea sens), încadrarea acestor cadențe se poate efectua, și ea, fără nici un fel de echivoc.

8

Corelații armonice mai ample
Progresia de trepte

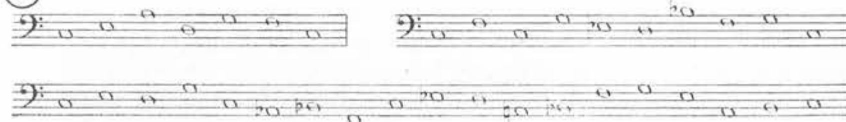
Calculul fundamentalelor ne permite evaluarea succesiunii a două acorduri, oferindu-ne totodată cunoașterea, fără dificultăți, a înrudirilor tonale ce acționează în cadrul cadențelor. Dar fundamentalele parcurg și desfășurări armonice mai ample. Aici, aceste fundamentale devin purtătoarele unui edificiu sonor de proporții, ale cărui tendințe trebuie căutate exclusiv în raporturile de înrudire ale seriei 1. Căci această serie de valori sonore relative exercită — în cazul nostru — o dominație nelimitată. Fundamentalele, purtînd sarcinile unor corelații armonice mai ample, merită denumirea de *trepte*, iar succesiunea pe care o creează din impulsul seriei 1 se va numi *progresia de trepte*.

Conform unei păreri foarte răspîndite, desfășurările armonice mai ample ar fi cadențe lărgite. Dar acest lucru nu este prea corect, întrucît am văzut doar că, în cadrul cadenței, tendința formală spre încheiere domină toate elementele celelalte; or, în desfășurările libere și necadențiale, se tinde tocmai spre manifestarea nestînjenită a ritmului, a melodiei și armoniei. E drept că o contingență între cadență și libera desfășurare armonică se poate stabili într-un singur sens: fundamentalele trebuie să vădească corelații tonale, dacă dorim ca succesiunile acordice ale suprastructurii să fie inteligibile.

Cînd aveam numai trei fundamentale, nu exista nici o dificultate în stabilirea sunetului central al grupei tonale cu ajutorul valorilor intervalice. Dar dacă progresia de trepte se compune din patru sau mai multe elemente, valoarea intervalică pură pierde din ce în ce mai mult ca importanță, datorită forței mereu mai lărgite a înrudirilor dintre sunete. În cazul acesta, vom considera drept sunet central mai întîi pe acela care ne reține atenția printr-o apariție repetată; căci numai într-o progresie scurtă de trepte și care nu prezintă repetări de sunete, vom putea accepta, cu precădere, normele valorice ale intervalelor. În orice caz însă, stabilirea sunetului central prin reapariție ulterioară își are avantajele ei; o astfel de stabilire va împiedica tatonările urechii în căutarea sunetului central, existînd și riscul de a se fixa asupra unui sunet care ar prezenta, aparent, această calitate, dar care să nu fie cel intenționat de compozitor.

Tocmai această căutare poate fi evitată, o dată cu o eventuală concluzie eronată. Pe lîngă criteriul apariției repetate a unei fundamentale, confirmarea centrului tonal este mai mult sau mai puțin realizată și de sunetele înconjurătoare, în funcție de gradul lor de înrudire cu

acesta — fenomen pe care-l putusem observa și în cazul fundamentalelor cadențiale. Înrudirile cele mai apropiate reprezintă totodată și cel mai bun sprijin al centrului tonal. Dacă dorim ca sunetul central să obțină o deosebită stabilitate, se recomandă realizarea unui echilibru just al repartiției intervalice, pe întregul traseu al progresiei de trepte. În cazul că ne servim, în sprijinire, numai de înrudirile cele mai apropiate, este bine ca și cvarta să participe, pe lîngă cvintă, la această contracarare. La alcătuirea în continuare a progresiei de trepte, se cere o alternare echilibrată de sunete avînd toate gradele de înrudire și care să conțină — la rîndul lor — intervale cît mai favorabile (progresii de cvintă și de cvartă). În exemplele ce urmează, sînt arătate unele modele de astfel de rînduiri, care pot genera cele mai diferite variante:
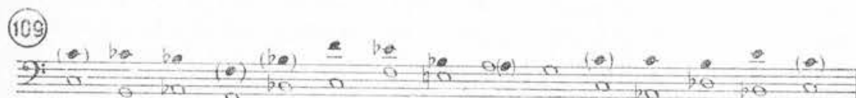


Datorită progresiei de trepte, dispunem de mijlocul cu care putem contracara efectul povîrnișului armonic din succesiunile acordice. Căci, fie că acordurile posedă o pondere armonică diferită, prin proveniența lor din grupe valorice foarte deosebite — și atunci progresia de trepte are un rol de atenuare, care se vădește prin preferința acordată înrudirilor de terță sau sensibilelor — fie că acordurile nu cunosc nici un fel de deosebire valorică (sau doar prea neînsemnată), datorită strînsei lor corelații de grupă — și atunci progresiei de trepte îi revine sarcina de a provoca aceste deosebiri, prin aceea că valoarea gradată de înrudire a intervalelor ei realizează alternanța dintre elementele cu pondere diferită — favorabile și nefavorabile.

Sensibilele acordurilor tritonice nu au nici un fel de influență asupra progresiei de trepte. Ele nu o însoțesc neapărat, ba lipsesc chiar cu desăvîrșire atunci cînd se succed mai multe acorduri din grupa A; aceste sensibile mai apar, din cînd în cînd, o dată cu inserarea unor acorduri tritonice — dar nu formează șiruri continui decît atunci cînd se succed mai multe acorduri din grupa B.

Progresia de sensibile care apare în acest caz are o desfășurare cu totul independentă față de progresia în trepte a fundamentalelor — lucru pe care l-am văzut deja cu ocazia înlănțuirii acordurilor din B. Iar între extremitățile acestei progresii independente de sensibile (si-

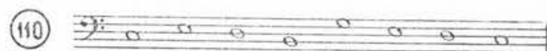
tuate, de regulă, în acele locuri unde un acord din A se împreună, într-un sunet unic, cu linia fundamentalelor), se va desfăşura neapărat un proces melodic, care va prezenta — ca şi progresia de trepte — o linie logic dezvoltată, bazată pe valorile de înrudire ale seriei 1. Este adevărat că linia sensibilelor se va deosebi de cea a treptelor prin aceea că nu se sprijină neapărat pe un centru tonal — ba nici măcar pe progresia de trepte :



Printr-o mînuire neîndemînatică, progresia de trepte poate stînjeni libera existenţă a acordurilor din suprastructură. De aceea se va evita, în alcătuirea progresiei, tot ce ar fi în stare să dăuneze armoniei. Dar ca în orice alt domeniu al artei, nici aici nu pot fi stabilite reguli infailibile în ce priveşte plăsmuirea artistică şi nici interdicţii severe pentru evitarea erorilor ; căci ceea ce este adecvat pentru o situaţie poate avea un efect oribil atunci cînd este aplicat altor elemente de construcţie. Oricum însă, se pot indica, şi aici, unele puncte orientative, a căror respectare poate asigura — la o mînuire raţională a celor două voci supraordonate, precum şi a povîrnişului armonic — desfăşurarea fără dificultăţi a succesiunilor acordice ; mai ales atunci cînd progresiile de trepte nu sînt supuse, în evoluţia lor, unor servituţi prea mari, reclamate de expresivitatea compoziţiei ori de diferite cadenţări, secvenţe sau grupări de orice alt ordin.

În progresia normală de trepte, considerăm drept *neavantajoase* următoarele practici :
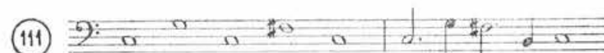
1. Evitarea pe porţiuni mari a viguroaselor intervale de înrudire, cvarta şi cvinta :



Dacă acestea sînt absente pe un traseu prea îndelungat, apare riscul ca intervalele de înrudire mai îndepărtată să fie cu uşurinţă înrobite de către tendinţele organizatorice ale seriei 2, izolîndu-se astfel o dată cu propria lor fundamentală — de fundamentala progresiei de trepte.

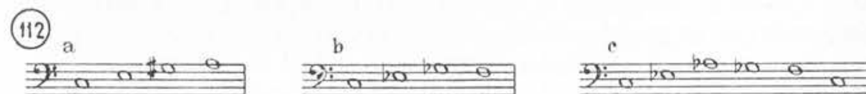
2. Progresia tritonică — cu excepţia cazului în care unul din sunetele acestui triton devine apogiatură (inferioară sau superioară) a

unui interval important sau atunci cînd caracterul însuşi al compoziţiei necesită o manieră de strictă îmbinare a conducerii, fără a manifesta, totuşi, vreo independenţă armonică :
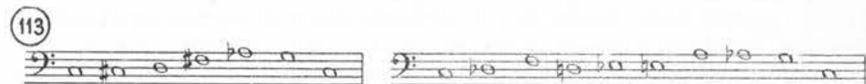


Dacă din anumite motive se cere menţinerea unui efect moderat de triton în cadrul progresiei de trepte, înlănţuirea poate fi conturată ceva mai fluid prin intercalarea — alături de unul din cele două sunete ale tritonului — a unei apogiaturi de natură ritmică şi avînd o valoare redusă (incluzînd, fireşte, şi acordul din suprastructură în acest procedeu). Stîngăcia stînjenitoare, specifică celor mai multe înlănţuiri bazate pe elementul tritonic în progresia de trepte, se poate atenua — după cum ştim — prin conducerea cromatică, parţială sau integrală, a vocilor.

3. Figuraţia acordică uşor accesibilă, cu excepţia trisonurilor perfect majore şi minore :



Această figuraţie asigură, prin ea însăşi, legături extrem de intime între acordurile corespunzătoare din suprastructură, datorită salturilor de terţă. Dacă însă succesiunea sunetelor în progresia de trepte se desfăşoară sub forma unui trison mărit, incertitudinea caracteristică acestuia se va transmite întregii înlănţuiri acordice. Progresii de trepte sub formă de triton vor provoca întotdeauna înlănţuiri acordice nefavorabile, datorită puternicei forţe de contracţie a acestuia. Orice fel de figuraţie acordică, chiar dacă ar consta din patru sunete, se cere mînuită cu grijă dacă vrem să asigurăm un efect satisfăcător.

4. Conducerea cromatică, respectiv seria de secunde mici, fie într-o succesiune nemijlocită, fie într-una în care eventualele sunete intermediare ar fi atît de neînsemnate încît s-ar menţine efectul de cromatism :



5. O tratare prin excelenţă melodică ; deci prejudicierea desfăşurării clare şi inteligibile, prin elemente subordonate din punct de vedere armonic, ca note de pasaj, anticipaţii etc. :

(114) 

Scopul acestor prescripţii este acela de a pune în evidenţă toate avantajele şi slăbiciunile progresiei de trepte, privind completarea ei acordică. Astfel, progresia tritonică, şi aşa nefavorabilă în mişcarea liniară izolată (unde, ce-i drept, nu poate produce prea multe neajunsuri), va avea urmări de-a dreptul neplăcute atunci cînd va antrena cu ea şi sunetele din suprastructură ; or, dacă prin scindarea în mici componente melodice subordonate linia de trepte nu mai poate fi înţeleasă decît în corelaţii mai ample, atunci aceeaşi scindare — proiectată la dimensiunile acordice — nu poate duce decît la confuzie totală. Totuşi, nici una din indicaţiile de mai sus nu cuprinde vreo interdicţie. Dacă expresivitatea deosebită a unui moment reclamă o înlănţuire tritonică, compozitorul este obligat s-o aplice ; dacă sensul unei compoziţii nu se poate exprima mai precis decît prin conducerea cromatică a progresiei de trepte, atunci, fără a mai sta pe gînduri, o vom înscrie drept mijlocul de artă cel mai adecvat. Regulile de lucru mai sus arătate constituie de fapt doar avertismente. Ele sînt menite să ferească pe compozitor de anumite procese armonice care, fără voia lui, ar putea sta în calea realizării viziunii sale creatoare.

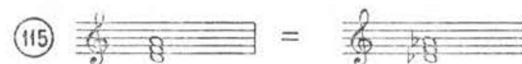
Ca şi în cazul povîrnişului armonic, calculul normal nu va cuprinde, nici aici, punctul de orgă. Căci nu se cere decît determinarea sonorităţii generale în funcţie de progresia de trepte — şi anume, exclusiv în principalele puncte armonice de sprijin, acolo unde pedala formează, împreună cu sunetele din suprastructură, acordurile cele mai inteligibile sau care folosesc un sunet de înrudire extrem de favorabil. Pe porţiunile intermediare, nota de bas a pedalei nu este cuprinsă în calcul, iar acordurile din suprastructură se orientează după o progresie proprie de trepte. Acelaşi lucru este valabil şi pentru vocile ţinute pe loc din cadrul sau deasupra acordurilor. Ca regulă, sunetul ţinut pe loc se poate exclude din calcul.

La succesiunile de mixturi intervalice (sau chiar acorduri) identice şi care cuprind toate vocile sau doar unele din ele — cum ar fi cvintele paralele, seriile de acorduri de sextă etc. — calculul poate fi astfel simplificat, încît determinarea să se refere numai la punctele mai importante ale înlănţuirii ; pentru rest, este suficientă antrenarea fundamentalelor aparţinînd acestor şiruri de mixturi intervalice sau acorduri — cu condiţia, fireşte, să nu avem o mişcare prea lentă, care să confere acestor acorduri îmbinate o vigoare armonică autonomă.

9

Modulaţia

Din rînduirea tonală a progresiei de trepte se poate vedea cît de mult îşi depăşeşte tonalitatea limitele ; şi aceasta în ciuda severităţii cu care este selecţionat materialul, precum şi a felului în care se structurează armonia din elementele primare de ordin ritmic, melodic şi armonic. Pornindu-se de la un domeniu dominat de trei trisonuri determinante şi împrejmuit de tot felul de game restrictive, se face pasul spre o zonă largă, plină de acorduri de cea mai diferită structură şi stăpînită de înrudirile tonale. Spre a ne da seama de îngustimea de concepţii în care ne obişnuisem să trăim — şi fără a ne lăsa influenţaţi de considerente de ordin istoric — este suficient să ne amintim de lupta care a fost necesară pentru introducerea unui trison de *Re bemol* major în tonalitatea lui *Do* major. Se cerea interpretarea artificioasă a unui trison minor drept unul major, spre a putea fixa auditiv două sunete care nici nu apăreau în respectivul acord al tonalităţii:

(115) 

Or, fenomenologia acestei sonorităţi se afla într-o totală contradicţie cu raţionamentul pe care-l implica analiza. Nu este oare mai simplu şi mai clar să se considere un astfel de fenomen (starea directă a acordului de sextă napolitană) drept un acord al subgrupei I, la care valoarea corespunzătoare de înrudire faţă de sunetul central să fie determinată de dimensiunile seriei 1 ? Să ne amintim, de asemenea, de arbitrarul care domnea în privinţa formării acordurilor din alte structuri decît cele de terţe suprapuse ! Or, noi sîntem în stare să le încadrăm în desfăşurarea armonică, cu aceeaşi uşurinţă şi siguranţă cu care am mînui orice trison. Dar cu toate că putem cuprinde acuma în cadrul aceleiaşi tonalităţi — datorită forţei organizatorice a seriei 1 — toate acordurile imaginabile, este totuşi necesar ca acest cerc să fie străpuns. Căci fiecare sunet tinde să se desfăşoare dincolo de propria-i existenţă sonoră, dincolo de înrudirea şi de eficienţa sa acordică restrînsă ; el năzuieşte să devină fundamentală a unei serii de armonice, fondator al unei linii de înrudire, sunet central al unei progresii de trepte. În-

cuviinţînd această năzuinţă şi permiţîndu-i să-şi ocupe poziţia dominatoare într-o progresie de trepte (gonind alt sunet de pe această poziţie), nu facem decît să modulăm.

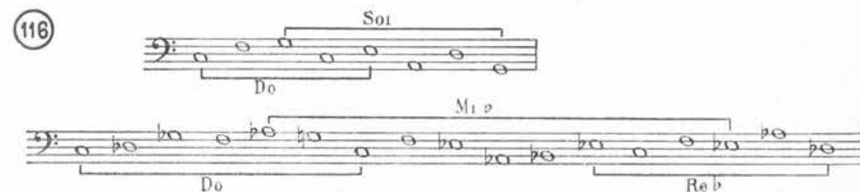
Dar modulaţia ca scop în sine, desprinsă de dezvoltarea logică a tuturor elementelor de scriitură, este un *non sens* ; apariţia ei independentă este la fel de imposibilă ca şi înlănţuirea acordică lipsită de influenţe de altă natură decît cea armonică sau melodia limitată la simplul element melodic. Cu toate acestea, pentru a putea sesiza esenţa modulaţiei, este necesar s-o individualizăm din context şi s-o cercetăm, întocmai cum am procedat şi în cazul povîrnişului armonic sau al supraordonării celor două voci. Iar în sensul acesta, calculul reductiv al fundamentalelor ne uşurează procesul de muncă. Căci modulaţia poate fi localizată chiar în rînduirea progresiei de trepte — respectiv, evaluînd-o pe aceasta din urmă, ne putem da seama atît de traseul, cît şi de valoarea unei modulaţii.

Premisa modulaţiei o constituie centrul tonal stabil, considerat ca sunet de pornire. O tonalitate insuficient determinată nu se va preta în acest scop ; ea nu va fi în stare să opună nici un fel de rezistenţă forţei organizatorice a sunetului tonal central imediat următor, supunîndu-se, ca atare, dominaţiei noii zone tonale. Vom alcătui deci cercul tonal (în modul deja cunoscut) prin gruparea fundamentalelor acordice în jurul unui sunet central. Tot astfel, vom amenaja şi noua zonă tonală — pe care dorim s-o abordăm — grupînd, şi aici, fundamentalele în jurul unui al doilea sunet central. Întrucît însă un cerc tonal poate cuprinde toate felurile de acorduri, nu va fi întotdeauna prea uşor de stabilit unde se află limita dintre cele două zone. Or, tocmai datorită înrudirilor tonale, ni se oferă posibilitatea de a dibui sunetele progresiei de trepte aparţinînd celor mai diverse centre tonale, inclusiv suprastructurile acordice aferente — lucru după care urmează şi rînduirea tonală a acestora. După cum ştim, în cadrul unei progresii de trepte, se vor considera drept dominatoare ale unui cerc tonal acele sunete care se repetă cel mai des şi la intervale de timp mai scurte ; apoi, acele care predomină asupra celorlalte în chip de sunete cadenţiale — în fine, toate sunetele care sînt puternic susţinute de altele strîns înrudite (situate la distanţă de cvintă sau de cvartă faţă de cele dintîi). Cu toate acestea însă, progresia continuă de trepte, efectuată în cvinte sau cvarte, nu trebuie neapărat considerată drept o permanentă alternare de tonalităţi. Întrucît progresiile de fundamentale din cadrul mişcării în trepte trebuie reduse — prin transpunerile de octavă — la un ambitus cît mai mic cu putinţă, sunetele atinse prin salturi de cvintă pot fi, şi ele, deplasate (tot prin transpunere) cît mai aproape de sunetul central ; în această zonă, ele vor putea constitui înrudirile de terţă sau secundă ale sunetului central, putînd fi astfel eclipsate de

rudele care rămîn pe loc — cvintele şi cvartele. Fireşte că claritatea progresiei de trepte poate fi simţitor prefigurată prin completarea cu acorduri din III şi din IV — lucru care s-a mai arătat ; or, în cazul acesta, progresia de trepte şi povîrnişul armonic se vor angaja într-o dispută serioasă, iar desfăşurarea tonală va deveni inteligibilă doar prin efectul trisonurilor. După cum la perceperea intervalelor urechea se află într-o permanentă căutare de forme fireşti şi perfecte (silindu-se să interpreteze chiar şi pe cele tulburate drept pure), tot astfel şi în domeniul acordurilor, trisonul îi apare drept dimensiune normală, pe care ar dori s-o recunoască în tot locul — un etalon care să-i faciliteze aprecierea oricărui alt acord. Chiar şi în tumultul celor mai pestriţe serii acordice, trisonurile se vor reliefa întotdeauna ca adevărate puncte de calm şi de reper, care — în strînsă corelaţie cu sunetul central al progresiei de trepte — vor sprijini tonalitatea ; şi aceasta, chiar în cazul cînd compozitorul va avea intenţia să abată pe auditor, fie numai pentru un timp limitat, de la tonalitatea dată, folosind în acest scop un număr mai mare de acorduri ambigue.

Diferenţierea ponderii acordice ne permite să alcătuim serii de acorduri în care să se afle opuse, la un moment dat, două tonalităţi bine distincte. Acest lucru este imposibil în cazul progresiilor de trepte, întrucît chiar şi sunetele cele mai îndepărtate faţă de sunetul central al unui cerc tonal se află totuşi într-un oarecare raport de rudenie cu acesta. Dacă vom rîndui cu îndemînare aceste sunete în cuprinsul progresiei de trepte, tonalitatea va fi pe deplin susţinută de sunetele cele mai apropiate ca înrudire de centrul tonal, făcînd, astfel, inutilă referirea la noi sunete centrale de alternare, aparţinînd unor noi microformaţiuni de cercuri tonale, care să explice prezenţa acestor grupări mai puţin înrudite. Se înţelege de la sine că, pe cuprinsul noilor sunete centrale, raporturile de înrudire ale centrului iniţial nu mai au nici un fel de valabilitate, întrucît în locul lor se vor situa seriile nr. 1 aferente acestor noi centre.

Între momentele salturilor de cvintă şi de cvartă (care asigură o legătură deosebit de trainică dintre sunetele centrale aparţinînd unor cercuri tonale diferite), se află şi porţiuni intermediare în progresia de trepte, care pot face parte din ambele cercuri — respectiv, porţiuni în care tonalităţile se interferează :



sau se mai pot forma şi zone tonale înglobate cruciş — sub formă de lanţ — în desfăşurarea unor grupe tonale străine. În cazul acesta, urechea are tot timpul să se desprindă de vechiul sunet central şi să se obişnuiască cu zona cea nouă, încă înainte de dezlănţuirea deplină a noii forţe centrale. Efectul modulaţiilor este cu atît mai satisfăcător, cu cît traseul de la un centru tonal la altul va fi mai clar şi mai controlabil. Într-o astfel de rînduire, componentele de înlănţuire şi de tranziţie ale progresiei de trepte sînt în aşa fel premeditate, încît funcţiunea lor poate fi cu uşurinţă recunoscută. Ele se vor menţine, ca auxiliare de întregire, în umbra grupelor tonale, acestea din urmă fiind deosebit de pregnante în calitatea lor de purtătoare ale tonalităţii.

Deseori este imposibil să se poată delimita cu exactitate atît principalele grupe tonale ale unei progresii de trepte, cît şi grupele secundare ale acesteia ; pentru fiecare auditor în parte, grupele se vor separa într-un punct diferit. Şi nu este rău aşa, întrucît farmecul cel mai de seamă al unei modulaţii îndemînatice constă tocmai în exploatarea incertitudinii privind tranziţiile.

Însumînd sunetele centrale ale tuturor cercurilor tonale dintr-o compoziţie, obţinem (excluzînd porţiunile intermediare) o nouă progresie de trepte, prezentînd — în mod necesar — aceeaşi structură ca şi cea primară, care constă din fundamentalele tuturor acordurilor. Aici se dezvăluie dezlănţuirea deplină a forţei organizatorice aparţinînd seriei 1. Întregul profil armonic al unei piese este astfel cuprins. Unui sunet central (selecţionat dintr-o multitudine de fundamentale acordice) i se contrapun altele, fie sub forma unor rude apropiate care îl sprijină, fie sub aceea a unor rivali care încearcă să-l ostracizeze. Şi în cazul nostru, sunetul central care îşi depăşeşte rivalii printr-o reapariţie deasă sau care reuşeşte să deţină — datorită unei poziţii favorabile de cvintă sau de cvartă — un rol deosebit de marcant va fi considerat drept cel mai important. El va domina porţiuni întinse în chip de sunet central supraordonat, în timp ce tonalitatea sa va stăpîni o secţiune întreagă a piesei sau chiar piesa în întregime. Însă regulile precise privind un asemenea procedeu de lucru ar depăşi cu mult cadrul dezbaterilor teoretice ; ele s-ar cuveni arătate mai degrabă în domeniul disciplinei propriu-zise a compoziţiei. Ca atare, mă voi limita aici doar la aceste foarte sumare indicaţii.

10

Atonalitate — Politonalitate

Se pune acum întrebarea dacă cele spuse în capitolele precedente cu privire la tonalitate nu contrazic oare promisiunea pe care o făcusem în introducere ? Într-adevăr, la ce bun o nouă teorie a compoziţiei, dacă aceasta ne conduce, în definitiv, tot la tonalitate — acest element atît de tradiţional şi, pare-se, tot pe-atîta de perimat ?

Am avut ocazia să constatăm că înrudirile sunetelor îşi găsesc justificarea într-un fenomen natural, în natura materialului sonor şi a urechii noastre — şi încă în cele mai perfecte şi abstracte raporturi de grupări cifrice. Oriunde se emit două sunete, simultan sau succesiv, se naşte o valoare intervalică determinată ; oriunde se produce o înlănţuire de acorduri sau de intervale, apare şi un raport de înrudire, mai mult sau mai puţin apropiat. Iar unde se confruntă înrudiri ale sunetelor, acolo se nasc şi raporturi între acestea. Este, de aceea, cu totul exclus a se inventa grupări sonore fără referiri tonale. Tonalitatea este o forţă întocmai ca şi gravitaţia terestră. Dacă ne gîndim doar la faptul că fundamentala acordică (fiind sunetul cel mai grav, precum şi purtătoarea întregii construcţii sonore) beneficiază nu numai de un raport optim de vibraţii, ci şi de avantajul unui surplus sonor cu o pondere mai mare, ne putem uşor da seama că ceea ce atrage sonoritatea către fundamentală şi bas nu este altceva decît gravitaţia însăşi — aceeaşi forţă care determină şi raportarea tuturor acordurilor la unul singur : la cel mai viguros şi mai capabil de portanţă. Să trecem cu vederea părerile multora, după care tot ceea ce nu s-ar acomoda imediat şi de bunăvoie urechii sau înţelegerii ar fi atonal ; aceasta nu este decît o scuză ieftină pentru comoditatea şi lipsa lor de cultură muzicală. Fără a greşi, putem face constatarea că nu există decît două feluri de muzică : una *bună* (în care se lucrează în mod raţional cu înrudirile dintre sunete) şi una *rea* (la care acestea sînt ignorate, amestecîndu-se totul la întîmplare). Desigur că între aceste două extreme se află nenumărate nuanţe ; şi nu este neapărat necesar ca orice muzică vădind o minunată elaborare de înrudiri între sunete să fie şi bună. Muzica bună însă ţine întotdeauna seamă de ea ; altfel, devine la fel de nesatisfăcătoare ca şi o construcţie în care au fost nesocotite cele mai elementare legi ale proporţionărilor dimensionale, fie ele verticale sau orizontale. Este tot una pentru elaborarea tonalităţii cu ce fel de material sonor anume se lucrează — aceasta depinde exclusiv de stilul epocii sau de modul de lucru al compozitorului. Pe de-o parte, nu orice

lucrare ce se bazează cu precădere pe sonorităţi foarte aspre şi contrastante poate fi considerată drept atonală ; pe de-alta, nici limitarea la trisonurile perfecte nu poate constitui vreo garanţie pentru existenţa unor raporturi tonale corecte.

Iată deci că singurul caz în care putem vorbi cu adevărat despre atonalitate este acela unde compozitorul (convins, poate, în munca sa, de inoportunitatea unor moduri mai vechi de scriitură pentru timpurile noastre sau poate în căutarea unei exprimări conforme cu simţirea sa — fără a mai vorbi, uneori, de simplul său capriciu) inventează înlănţuiri de sunete care nici nu corespund cerinţelor materialului de lucru şi nici nu sînt controlabile, chiar şi prin cele mai elementare verificări de calcul ; pe de altă parte, nu se poate afirma nici măcar faptul că ceea ce l-ar fi condus la această manieră de lucru ar fi fost instinctul sigur al muzicianului, conştient de justeţea căii sale, în ciuda celor mai confuze impulsuri. Dar chiar şi în cadrul unei muzici controlabile pînă în cele mai mici amănunte, există două moduri de scriitură, care — deşi nu trebuie considerate drept atonale — sînt totuşi într-atîta de împovărătoare pentru ureche (datorită aglomerării mijloacelor lor armonice de expresie), încît aceasta nu le mai poate urmări la un moment dat. Una din acestea, deşi lucrînd cu elementele gamei cromatice, înghesuie în aşa măsură raporturile de dominantă, alteraţiile şi interpretările enarmonice pe un spaţiu restrîns (şi chiar nefiresc de restrîns), încît tonalitatea este de-a dreptul burduşită cu grupări armonice de maximă tensiune şi de valoare temporală minimă. Astfel, urechea este sufocată într-un surplus de procese armonice — chiar dacă acestea sînt raţionale, luate în parte. Al doilea mod de scriitură provoacă o armonie opacă prin aplicarea continuă de acorduri din subgrupele III şi IV — o alcătuire care ne apare de-a dreptul contrară naturii însăşi, prin lipsa oricărui acord trisonic. Chiar şi un calcul raţional al progresiei de trepte n-ar mai fi în stare să salveze aceste două moduri de scriitură ; căci ele sînt insuportabile datorită suprasaturaţiei lor de material sonor. Istoria muzicii a depăşit deja stilul raporturilor de dominantă aglomerate pe spaţii minime, trecînd la lucruri mai importante. Acest stil s-a născut din elaborările şcolii neo-germane de după Wagner, a dominat — în jurul lui 1900 — aproape întreaga tehnică a compoziţiei şi-a atins apogeul cam într-al doilea deceniu al secolului nostru, pentru a se pierde apoi cu repeziciune. Cel de-al doilea stil însă, folosind pe scară largă acordurile cele mai stridente — apărut ca o reacţie împotriva învechitului mod de scriitură diatonic şi a tehnicii exagerate de micro-relaţii şi interpretări enarmonice — este, şi astăzi încă, foarte răspîndit. Se poate presupune că acest gen va face loc unei scriituri mai limpezite şi mai calme, de îndată ce va dispărea, ca importanţă, acea curiozitate a noului (lăudabilă, de altfel), precum şi

stîngăcia compozitorilor în ce priveşte speculaţiile tehnice ; respectiv, de îndată ce fondul de aur al meşteşugului componistic va fi alcătuit din cunoaşterea bine argumentată a materialului sonor lărgit şi din totalitatea condiţiilor de prelucrare ale acestuia.

Există o serie de compozitori în zilele noastre care îşi proclamă lucrările drept atonale. Or, cititorul va putea aprecia singur — prin aplicarea metodei progresiilor de trepte — în ce măsură atonalitatea unor asemenea compoziţii este doar rezultatul absenţei unei aţari progresii convingătoare sau dacă nu reprezintă altceva decît o tonalitate subdezvoltată şi acoperită printr-o continuă duritate sonoră. Fără îndoială că aceşti compozitori consideră neconformismul tonal drept acea libertate care ar fi în stare să le înalţe arta către infinitul spaţial şi temporal. După părerea mea însă (în afară de faptul că găsesc de-a dreptul imposibilă evitarea datelor esenţiale ale materialului sonor), libertatea nu se realizează prin înlocuirea principiului ordinii naturale cu acela al simplei alternări. Nicăieri natura nu ne dezvăluie că ar fi recomandabil să se execute, pur şi simplu, un număr oarecare de sunete, într-un ambitus oarecare şi într-un interval de timp dat. Prescripţii arbitrare de felul acesta se pot găsi cu duiumul ; iar dacă e vorba să se clădească adevărate stiluri componistice pe baza lor, atunci îmi pot imagina reguli mai cuprinzătoare şi mai interesante. Limitarea la un sistem ermetic de combinaţii sonore mi se pare un lucru mai dogmatic chiar decît preceptele celor mai înverşunaţi diatonişti. Nu este oare ciudat faptul că tocmai aceşti compozitori care preamăresc libertatea armonică — acea libertate care nu este altceva decît parcurgerea unei fundături, al cărei capăt nu-l pot zări încă — au decăzut, din punct de vedere arhitectonic, într-un formalism în comparaţie cu care artificiile contrapunctului neerlandez ar putea apărea ca o joacă nevinovată ? În ce mă priveşte, eu consider acest stil componistic drept o confirmare categorică a decadenţei generale din punctul de vedere al aprecierii raţionale a muzicii. Încă de pe acuma însă, se poate constata un puternic regres al interesului manifestat pentru o astfel de muzică, bazată pe reguli nefireşti şi dictate de modă.

Acela pentru care sunetul reprezintă mai mult decît nota scrisă sau clapa apăsată a instrumentului ; acela care — interpretînd muzica, şi mai ales în comun cu alţii — a cunoscut intervalele ca fiind elemente de încordare fizică, de depăşire spaţială şi de efort energetic ; în fine, acela care a savurat, în ambianţa cvartetului de coarde, funcţiunea plină de cel mai fin farmec a mutaţiei cornelor — acela, zic, va ajunge, negreşit, la convingerea că nu poate exista o muzică atonală care să renege raporturile de înrudire dintre sunete. Nesocotirea tonalităţii se bazează pe egalitatea standard a sunetelor, aşa cum ne apare (ca un mijloc ajutător în stăpînirea domeniului sonor) în claviatura pianu-

lui — nereprezentînd însă, nicidecum, domeniul sonor însuşi. Este suficient să asişti o singură dată la o interpretare realizată cu un *Reinharmonium* (care prezintă toate sunetele în puritatea lor naturală); vei putea observa că pînă şi cei mai fanatici adepţi ai pianului — după ce au avut, în prealabil, posibilitatea unei repetate comparaţii cu acordurile pianistice temperate — vor prefera să-şi astupe urechile, îngroziţi de impuritatea instrumentului lor. Atunci de-abia se va putea spune că, o dată cu binecuvîntata descoperire a acordajului uniform temperat (şi pentru ca fericirea melomanilor să nu fie deplină!), s-a adus pe lume şi blestemul unei prea uşoare realizări a înlănţuirilor între sunete. Prezenţa excesivă a muzicii pianistice în secolul trecut se poate atribui acestui blestem — iar în fiinţa componisticii „atonale", aş recunoaşte ultima împlinire a acestui blestem; căci această componistică nu este, în fond, decît adorarea fără discernămînt a „divinului" acordaj pianistic temperat.

Noţiunea de atonalitate apare o dată cu sfîrşitul primului război mondial. O dată cu numeroasele materiale propagandistice de atunci, apărea şi o revistă, care-şi propunea — printre altele — cercetarea „alcătuirilor atonale şi antitonale". Deosebirea dintre aceste două genuri de muzică netonală nu a putut fi niciodată stabilită, întrucît nimeni nu-şi putea da seama, de la bun început, ce s-ar putea înţelege prin „antitonalitate". Aşa a rămas deci numai atonalitatea — dar nici în privinţa ei nu s-a arătat vreodată, ce anume ar reprezenta. Fireşte, astăzi ştim că atonalitatea nu poate exista şi că acest titlu ar putea reveni, cel mult, unei dezordini armonice. Neclaritatea concepţiei, ca urmare a negaţiei (şi în cazul acesta, negaţia este şi mai sterilă decît în alte domenii de creaţie), a transformat termenul dintr-o accepţiune iniţială pur tehnică într-o lozincă universală, cu ajutorul căreia, unii au ridicat osanale oricărei muzici pe care n-au înţeles-o, în timp ce alţii au fost în stare să respingă tot ce nu le convenea — fie că era vorba de armonii străine, de trompete cu surdină, de izbucniri *fortissimo* sau de noi încercări de formă.

Încă o lozincă a perioadei postbelice: politonalitatea. Pe cît este de amuzant pentru compozitor acest joc drăguţ care permite zbenguirea paralelă şi simultană a două tonalităţi, în scopul de a realiza noi efecte armonice, pe atîta de greu este auditorului să urmărească diversele desfăşurări tonale. Căci acesta va raporta, fără încetare, acordul izolat la un fundament oarecare — şi prin asta se dovedeşte netemeinicia întregii strădiunţe. Orice acord nu poate avea decît o singură fundamentală; şi este de-a dreptul imposibil să ne imaginăm — acolo sus, în cadrul acordurilor — existenţa unei alte fundamentale, aparţinînd altor grupări tonale. Chiar şi din cele mai nebuneşti combinaţii, nu se va putea selecta — pînă în cele din urmă — decît o singură progresie de trepte. Sonoritatea generală pe care o reprezintă această progresie de trepte urmează a fi evaluată de către ureche, fără a se mai pune întrebarea în ce fel a fost ea structurată. Succesiunile armonice, rînduite judicios printr-un calcul al povîrnişului, exclud orice efect întîmplător, care ar apare eventual la acele înlănţuiri create prin alăturarea capricioasă de serii de sunete aparţinînd unor zone tonale diferite. Întrucît însă o elaborare organică, născută din originea naturală a fenomenului, va fi întotdeauna mai stabilă decît una realizată prin alăturarea arbitrară de elemente luate la întîmplare, este cazul ca şi politonalitatea să fie repudiată ca principiu de lucru în scriitura armonică.

11

Aplicaţii

Un muzician autentic nu se încrede decît în ceea ce aude sunînd. Oricît ar fi de inteligent concepută o teorie, ea nu-i va putea spune nimic, atîta timp cît nu va dispune şi de dovezi sonore. Dăm cititorului(care nu s-a îndoit de cele spuse pînă acuma) şi un exemplu practic, pentru a ilustra modul de lucru, cu toate mijloacele auxiliare de tehnică a scriiturii expuse pînă la acest punct. El va observa că se dezleagă cu uşurinţă o problemă, a cărei rezolvare ar fi fost imposibilă pe alte căi — afară doar, dacă simţul nostru sonor ne-ar îndruma, în mod infailibil şi pe baza unei îndelungate experienţe în audiţie şi execuţie. Totuşi, putem afirma din experienţă că, la cei mai mulţi muzicieni, simţul de apreciere valorică a sonorităţilor mai complicate nu este îndeajuns de dezvoltat spre a servi drept sursă de evaluare fără greş. Chiar dacă o astfel de experienţă le poate aduce unele preţioase servicii preliminare în ce priveşte invenţiunea sau proiectarea primară a proceselor muzicale, ea nu va mai funcţiona însă, de cele mai multe ori, atunci cînd va fi vorba să se materializeze în partitură sonoritatea imaginată. Întocmai ca şi slovele literaturii, notaţia este şi ea chemată să prezinte cunoscătorului o consemnare inteligibilă şi controlabilă pînă în cele mai mici amănunte. Adevărata operă de artă nu cunoaşte necesitatea de a-şi învălui înfăţişarea cu mistere; căci împlinirea adevăratei concepţii creatoare constă tocmai în claritatea fără rezerve a efortului tehnic respectiv — şi lucrul acesta constituie, în fond, caracteristica unei arte cu adevărat mari. Este deci necesar ca fiecare ungher al compoziţiei — oricît de ascuns ar fi acesta — să fie scos la lumină, găsindu-se, totodată, explicaţia potrivită alcătuirii sale. Şi vor exista, cu siguranţă, oameni bănuitori, care să nu aprobe un astfel de

procedeu de lucru, fie că i-ar împiedica, în cazul unei atari atitudini, stîngăcia vreunei maniere mai învechite de scriitură, fie, poate, că i-ar supăra pretinsul sînge rece cu care s-ar dezvălui aici lucruri pe care ei ar dori să le știe mai degrabă ascunse în semiobscuritate. (Iar despre stări de spirit, să nu mai vorbim în acest domeniu al problemelor tehnice! Căci după cum spuneam, așa-zisele „mistere" se află cu totul în altă parte, cu mult mai sus.) Dar chiar și acești nehotărîți, de bună-credință fiind, vor trebui să recunoască, pînă în cele din urmă, că tehnica scriiturii poate dobîndi noi perspective pe această cale. Iar cine respinge un astfel de mod de lucru din simplă antipatie nu are decît să ajungă, pe alte căi mai bune, la alte rezultate, mai convingătoare decît acestea.

Condițiile pe care mi le-am impus în prelucrarea exemplului ce urmează sînt incomparabil mai dure decît au fost vreodată altele în muzica liberă. Și am ales în mod intenționat un caz atît de artificial, spre a dovedi posibilitatea de rezolvare și pentru o astfel de temă. Cu atît mai ușor se vor rezolva problemele de scriitură ale desfășurării libere din practica muzicală, unde, cu siguranță, nu vom putea întîlni decît o parte minimă a dificultăților cuprinse în exemplul următor:

(117)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

] = Triton

Cele două voci supraordonate

Sensibilele

Fundamentalele (progresia treptelor)

Povîrniș IV₁ III₁ IV₂ IV₁ III₁ IV₂ IV₁ III₁ I₁

Evoluție tensional-armonică prevăzută

Evoluție tensional-armonică reală

Să presupunem că am găsi o astfel de serie acordică într-o piesă muzicală. Admit că va suna înfiorător — însă (să fim cinstiți!) n-am mai întîlnit noi oare, și încă destul de des, asemenea aglomerație de

sunete? Să presupunem, în continuare, că autorul acestei succesiuni acordice ne-ar fi destăinuit că vrea să reprezinte în felul acesta un *crescendo* armonic, și anume, în așa fel ca tensiunea să crească puternic pînă la acordul al cincilea, după care ar urma relaxarea, de la acest punct culminant și pînă la final. Lăsînd ritmul de-o parte (conform procedeului nostru), exemplul de mai sus a fost, și el, consemnat prin valori întregi — fapt care îl dezbracă, ce-i drept, de ultimele lui urme de complezentă frumusețe, prezentîndu-ne înlănțuirile armonice într-o goliciune de-a dreptul brutală. Să vedem acuma în ce fel a reușit compozitorul să-și realizeze intențiile.

Analiza acestui exemplu la cinci voci, ne arată următoarele:

1. *Conducere lineară.* Cu excepția celei de-a doua voci din acut, nici una din celelalte patru nu este construită în conformitate cu principiile raționale ale structurii melodice. Întrucît indicațiile privind construcția melodiilor se găsesc expuse în secțiunea următoare, mă limitez aici cu constatarea unei conduceri melodice defectuoase.

2. *Supraordonarea celor două voci.* Nu se poate remarca o rînduire organizată. Pînă la al patrulea acord, mai treacă-meargă, însă într-al cincilea, cvarta labilă *sol* — *do*³ dezice cu totul punctul armonic culminant ce fusese plănuit aci — acesta cerînd un interval viguros (cvintă, terță) și nicidecum o răsturnare din cele mai opace (așa cum o știm de la sunetele combinatorii) și lipsită de vlagă. Tensiunea de septimă din acordul al șaselea ar fi trebuit să se relaxeze într-un interval mai bun, însă în loc de aceasta, ea progresează (într-al șaptelea) spre triton, care, și el, la rîndul său, nu se rezolvă; îi urmează din nou o septimă, și abia aceasta din urmă își găsește continuarea satisfăcătoare în cvinta finală *la bemol* — *mi bemol*².

3. *Povîrnișul.* Probabil că autorul n-a știut nimic în această privință. Linia de povîrniș constituie un zigzag neorganizat de acorduri din III și IV, nerealizînd, în nici un fel, tensiunea armonică maximă ce fusese intenționată prin acordul al cincilea.

4. *Progresia de trepte.* Corelația acordică (de la al patrulea pînă la al optulea) nu permite desfășurarea existenței armonice; în afară de asta, sunetul *mi bemol* — care apare atît în acordul șase cît și în șapte — constituie o frînă în plus pentru această desfășurare.
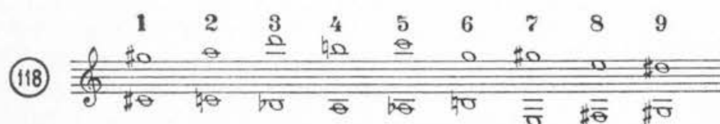
5. *Sensibilele.* Înlănțuirea lor cu fundamentalele progresiei de trepte este bună — atîta doar că nu se urnesc din loc. În felul acesta, ele constituie mai degrabă o piedică decît o zonă de calm în înlănțuirea acordurilor; mai cu seamă în acest exercițiu unde totul se axează pe dinamism.

6. *Tonalitatea.* Fără îndoială că sunetul principal al progresiei de trepte este *Sol diez (La bemol)* — mai ales că apare de două ori, fiind

şi subliniat de fiecare dată printr-o viguroasă cvintă. Chiar şi sunetul *Sol* (cu funcţie de sensibilă propriu-zisă), care apare de două ori, îi serveşte ca întărire, ca, de altfel, şi terţa *Si*. În acest context, *do diez* de la început, precum şi *La* din acordul patru au o semnificaţie subordonată. Mai există şi posibilitatea de a considera primele patru acorduri ca aparţinînd centrului tonal *La*. Acest *La* (acordul patru) este susţinut de terţa *do diez* şi de sensibila propriu-zisă *Sol diez*. Dîndu-se o astfel de interpretare, s-ar părea că avem o modulaţie de la *La* la *Sol diez*. Cercul tonal al lui *Sol diez* întretaie pe *La* în aşa măsură, încît îşi începe funcţiunea încă din acordul al treilea — dominaţie care va continua, nestînjenită, pînă la final.

Privind însă totul în ansamblu, putem constata că autorul şi-a soluţionat defectuos problema. Şi am vrea să-i dăm o mînă de ajutor pentru o soluţie mai bună.

1. *Supraordonarea celor două voci.* Ca şi în versiunea originală, vocea din acut va evolua într-o linie frîntă, opusă desfăşurării în trepte descendente a celei din registrul grav :



Însă intervalele sînt acuma judicios echilibrate : viguroasei cvinte îi urmează o sextă mare opacă, apoi puternica terţă mare, după care tensiunea crescută a secundei mari se relaxează într-o a doua terţă mare. În această variantă, plănuitul punct armonic culminant al piesei îşi dobîndeşte cuvenitele-i sprijiniri pline de vlagă. Scriitura la două voci cunoaşte apogeul în acordul al treilea, în timp ce al cincilea nu este decît o reeditare diminuată a acestuia, datorită poziţiei sale puţin mai grave. Dacă reuşim să deplasăm, conform planului (prin suprapuneri de încordare maximă), punctul armonic culminant înspre acordul al cincilea, atunci intervine o contradicţie între scriitura la două voci şi povîrnişul armonic — fapt îmbucurător, întrucît contrastul energiilor de scriitură sporeşte vitalitatea ţesăturii tonale. În acordul al şaselea, scriitura la două voci îşi vădeşte punctul cel mai opac (cu excepţia sextei mari din 2), însă îşi revine apoi într-al şaptelea (unde vocea inferioară, situată în grav, constituie antipodul punctului culminant), spre a se calma — trecînd prin stridenţa septimei *fa diez — mi²* — în sonoritatea pură a cvintei.

2. *Povîrnişul.* Dezordinea lipsită de sens a variantei iniţiale va fi înlocuită printr-o repartizare organizată a tensiunilor acordice. Or, aici se oferă mai multe alternative. Dacă dorim să dăm impresia expansiunii (*din* calm) şi a relaxării (*în* calm) — ceea ce ar fi firesc, datorită atît rînduirii melodice, cît şi supraordonării celor două voci — atunci se recomandă pornirea şi încheierea cu acorduri din I₁ :

119
Povîrniş nou prevăzut — 1 I₁, 2 III₁, 3 III₂, 4 IV₁, 5 IV₂, 6 IV₂, 7 III₂, 8 IIb₂, 9 I₁
Introducerea povîrnişului între cele două voci supraordonate.
Evoluţie tensională
Sensibilele şi progresia treptelor

Punctul culminant poate fi realizat printr-un acord de tensiune maximă din IV₂, iar pentru spaţiile intermediare se vor găsi mai multe soluţii, din care, cea menţionată aci ar corespunde cel mai bine scopului propus. Cititorul este liber să încerce şi alte soluţii. În anumite puncte de completare acordică, ne îngăduim o oarecare libertate — şi anume, preferăm acele rînduiri care realizează cea mai bună conducere în vocile mediane. Prin asta, obţinem forma cea mai adecvată exemplului nostru.

3. *Progresia de trepte.* Prin procedeul de mai sus, am obţinut, ce-i drept, o progresie cu totul inutilizabilă de trepte. Dublul *do* de la început, precum şi figuraţia armonică de la acordul al cincilea pînă la al nouălea provoacă un efect neplăcut pentru ansamblu. De aceea, îl vom corecta sub forma următoare :

120
Progresie mai bună de trepte
Povîrniş prevăzut — 1 I₁, 2 III₁, 3 III₂, 4 IV₁, 5 IV₂, 6 IV₂, 7 III₂, 8 IIb₂, 9 I₁
Înlănţuirea progresiei de trepte cu povîrnişul şi cu cele două voci supraordonate.
Sensibilele
(IV₂)

încercînd să-l completăm totodată cu acele acorduri care corespund valorii de povîrniş intenţionate. Nu este un lucru pe deplin realizabil. Acordul din III₂ (plănuit a fi aşezat în locul 7) nu poate fi utilizat,

întrucît noul sunet al progresiei de trepte, *re*, va avea un raport de triton cu vocea din acut, generînd ca atare, tot mereu, un acord al grupei B.

4. *Sensibilele*. Progresia sensibilelor este defectuoasă, pentru că nu conține (cu excepția lui *fa* din acordul 4) decît figurația armonică a unui acord din II b1. Corectarea acestei defecțiuni însă ar provoca aici prăbușirea întregului edificiu, clădit cu atîta trudă. Ca atare, amînăm tratarea acestei progresii pînă după rezolvarea prelucrării tonale.

5. *Tonalitatea*. Cercurile tonale nu sînt clar elaborate. Cvarta dintre acordurile 2 și 3 face ca primele sunete de treaptă (pînă la *Si bemol*) să apară dependente de centrul *do*, urmînd ca *do diez* de la început (dacă nu vrem să-i conferim un rol de sunet central, care, ce-i drept, nu dispune de nici un sprijin) să fie considerat ca sensibilă superioară a lui *do*. De la 4 la 8, centrul este *Si bemol*, ajutat de sensibila funcțională propriu-zisă *La*, precum și de terța *re*, cu care ocazie, cvarta *mi bemol* apare ca apogiatură față de terța *re*, mai viguroasă din punct de vedere armonic. Centrul *Sol diez* — imprecis reliefat, dar sprijinit de sensibila superioară *La*, și preferat datorită importanței sale ca poziție în final — ar putea apărea și mai viguros dacă i-am mai adăuga un sprijin ; or, acest lucru se realizează prin folosirea unui *Sol diez* în acordul al șaptelea, în locul lui *re* (și așa în raport de triton față de *Sol diez*) :

(121)

Progresie de trepte definitivă
Povîrniș ameliorat
Variantă definitivă
Sensibilele

1 2 3 4 5 6 7 8 9

I_1 III_1 III_2 IV_1 IV_2 III_2 III_2 II_{b2} I_1

Acest sunet îi conferă lui *Sol diez* final un sprijin puternic (aproape prea puternic, am spune), întrucît este separat de acesta din urmă doar printr-un *La* (care devine astfel o palidă notă de schimb), în afară de faptul că mai beneficiază și de confirmarea viguroasei dominante *re diez (mi bemol)*. Și cu asta, redobîndim posibilitatea de a plasa în locul 7 plănuitul acord din III_2. În schimb însă, prin păstrarea acordului din IV_2 pe locul 6, se naște o progresie defectuoasă a sensibilelor. De aceea, se recomandă să plasăm în acest loc tot un acord din III_2 ;

acesta va deplasa puțin acuitatea povîrnișului, fără a afecta însă direcția acestuia. Mai mult chiar, realizăm în felul acesta, cu mult mai bine, intenția compozitorului de a plasa în locul 5 punctul armonic culminant. Acuma, progresia sensibilelor este la fel de corectă ca și aceea a treptelor.

6. *Conducerea lineară*. Vocile interioare au acuma un sens mai favorabil decît în varianta inițială a exemplului. Firește că nu se va putea obține puritatea absolută a tuturor elementelor din scriitură, date fiind condițiile extrem de severe ale ansamblului. În consecință, micile deficiențe din finalul vocilor a doua și a treia trebuie considerate un rău necesar — și cel mai mic posibil, totodată.

Îmi imaginez interpelările vehemente care s-ar putea isca în unele puncte ale desfășurării : „Dar acesta e constructivism în toată legea ! Cum rămîne cu invențiunea ?“ Trebuie spus că această situație a existat din totdeauna în domeniul artei scriiturii. Se obișnuia să se considere drept alcătuire structurală anticreatoare tot ce ținea de tehnica acestei arte, bine stăpînită de unii, însă cu totul necunoscută altora. Dacă regulile armoniei și ale contrapunctului nu sînt considerate ca scheme constructiviste, este pentru simplul motiv că ne-am obișnuit cu ele. Dar pe traseul acesta, care se desfășoară pe o linie între învățăturile de meșteșug și îmbelșugatele indicațiuni de elaborare, ne putem întreba : unde începe oare eroarea constructivistă ? Este de presupus că pentru cel ce nu și-a bătut niciodată capul cu teoria compoziției, acest constructivism îi apare chiar de la acorduri — acele fructe oprite pe care le culege din pomul propriei sale ignoranțe într-ale armoniei și pe care le iubește așa cum poți iubi doar copiii păcatului ; este cît se poate de firesc să nu dorească a-i cunoaște în însușirile lor profunde. Însă pentru muzicianul viguros, stăpîn pe inspirația și pe cunoștințele sale, constructivismul este ca și inexistent. Fiecare nouă îndemînare dobîndită pentru stăpînirea materialului constituie pentru acesta un nou prilej de a păși mai aproape, spre substanța intimă a muzicii.

12

Sunete străine de acord

Conform modului nostru de cercetare de pînă acuma, eram obligați să considerăm orice adăugire sau eliminare de sunet acordic drept geneza unei noi structuri sonore. Este un punct de vedere admisibil, în măsura în care avem de-a face cu un tempo îndeajuns de lent, care să nu stînjenească modificarea de pondere a sonorității și să permită, totodată, interpretarea ei ca acord independent. Există însă și un nu-

măr de fenomene sonore cu totul lipsite de autonomie — le-am putea privi ca trunchieri acordice sau chiar excrescențe ale acordurilor — care îmbogățesc structura acestora, fără însă a o modifica în mod esențial. Căci, după cum am mai constatat, melodia este elementul care pune în mișcare masele armonice. Însă această forță motrică a melodiei nu se rezumă numai la un asalt general asupra întregii mase acordice în stagnare ; ea dizlocă în așa măsură anumite sunete izolate din acorduri, încît, în primul moment, urechea va recepta noua alcătuire ca un caz aparte, neînțeles și situat în afara desfășurării acordice normale. De-abia cînd va surveni o poziție acordică mai favorabilă, noua alcătuire sonoră va putea fi încadrată în succesiunea armonică. Prin acest proces, rigida osatură acordică va ceda melodiei anumite componente mai mici ale domeniului său, al căror efect poate fi comparat — în cadrul acestor frămîntări — cu agresivitatea acizilor asupra unei plăci metalice : o cantitate infimă a unei forțe imense, care roade și sfredelește — nu îndeajuns de tare spre a avea un efect distrugător asupra obiectului atacat, dar îndeajuns de activă spre a acoperi suprafața netedă a acestuia cu zgîrieturi și crestături, dînd impresia unui desen captivant.
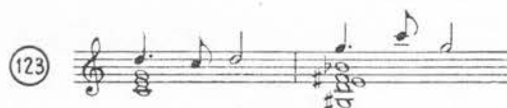
Aceste mici presărări melodice în țesătura acordică se numesc — de multă vreme încă — „sunete străine armoniei". Eu prefer însă denumirea de „străine acordului". Dintre acestea, se pot distinge : sunete de schimb, sunete de pasaj, întîrzieri, apogiaturi (întîrzieri libere), apogiaturi prin desprindere *), apogiaturi prin salt *), anticipații, sunete libere neaccentuate și accentuate.

Sunetul de schimb — numit înainte vreme „notă de schimb". Găsim mai potrivită denumirea de „sunet de schimb", întrucît este vorba de sunetul realmente emis, și nu de reprezentarea grafică a acestuia în partitură. Sunetul de schimb se naște atunci cînd un component al acordului își părăsește locul pentru cîtva timp, ocupă un altul revenind apoi în poziția sa inițială :
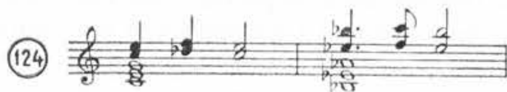


*) Ambele figurații melodice corespund, într-un fel, notei „sărite" sau „scăpate" (*echappée*) din terminologia curentă. Deși *saltul* constituie o caracteristică comună amîndurora, preferăm denumirea „prin salt" numai pentru cea de-a doua. Ca succesiune melodică, prima formă („prin desprindere") ar avea schema : sunet acordic inițial — apogiatură — *salt* — sunet acordic următor ; iar cea de-a doua („prin salt") : sunet acordic inițial — *salt* — apogiatură — sunet acordic următor. (n. tr.).

În cele mai multe cazuri, noul sunet este una din secundele superioare sau inferioare sunetului inițial, însă el se poate afla și la intervale mai mari. Se cere însă ca sunetul străin să ocupe o poziție ritmică mai nefavorabilă, respectiv, să fie plasat pe un timp relativ neaccentuat al măsurii. De obicei, durata sa este cel mult egală cu aceea a sunetului principal precedent, căci o durată mai prelungită i-ar anula funcțiunea de sunet de schimb. În cele mai multe cazuri, poziția sa față de acordul principal este cu adevărat aceea de sunet „străin de acord", respectiv, sonoritatea care rezultă în momentul efectului său este mai nefavorabilă decît a acordului principal. Ce-i drept, există și sunete de schimb care promovează acordul realizat prin emiterea lor într-o categorie de grupă mai favorabilă decît aceea în care se află acordul principal. Altele, în schimb, nu modifică de loc valoarea acordică a acestuia din urmă. În aceste cazuri însă, se pune în mod serios întrebarea dacă procesul mai poate fi considerat drept sunet de schimb sau, mai degrabă, ca figurație armonică a acordului :



Aceste sunete de schimb se găsesc mai ales în acorduri de proveniență inferioară (ca grupă) și trebuie să prezinte o durată redusă. Altminteri, sonoritatea lor — și așa mai izbitoare decît cea a acordului inițial — se va impune față de acesta din urmă, va deveni fenomenul principal și va da peste cap efectul plănuit. Sunetele de schimb pot apărea, simultan, la mai multe voci :



De asemenea, este posibil să întîlnim, tot simultan, sunete de schimb cu sensuri diferite :



Există şi întregi acorduri de schimb. Ele îşi vor părăsi acordul principal, vor forma — pe o treaptă străină — un nou acord, întorcîndu-se apoi la cel iniţial :



Dar şi aici este, deseori, greu de stabilit dacă avem de-a face cu un acord de schimb sau cu o schimbare modulatorie propriu-zisă de acorduri sau trepte. Şi trebuie subliniat că, pentru funcţiunea precisă de acord de schimb, se cere — mai mult decît în cazul simplului sunet de schimb — prezenţa unei valori ritmico-armonice subordonate.

Sunetul de pasaj — este o parcurgere în trepte a spaţiului dintre două sunete acordice :



Pasajul poate consta din unul sau mai multe sunete, fiind obligat — ca şi sunetul de schimb — să producă un acord mai nefavorabil decît cel principal ; el poate dispune doar de durate relativ reduse şi trebuie să se afle plasat într-un loc neimportant din punct de vedere ritmic. Sunetele de pasaj pot apărea şi ele simultan la mai multe voci — chiar şi în mişcare contrară :



Nu este însă mai puţin adevărat că există riscul ca sunetele de pasaj să devină — datorită cantităţii şi poziţiei lor — mai importante

chiar decît cele principale, determinînd astfel acordul. Sunetele de pasaj pot umple şi spaţiul care se creează, la înlănţuirile a două acorduri, între un sunet din primul şi unul dintr-al doilea acord :



În cazul acesta, trecerea nu se desfăşoară pînă la capăt în zona primului acord, deoarece în finalul acordic ea va coincide cu un sunet străin acordului următor ; totuşi, caracterul de sunet de pasaj este menţinut, întrucît va apărea imediat — ca ţintă a desfăşurării — un nou sunet acordic sau şi o apogiatură ţinînd de acesta din urmă. Sunete de schimb şi de pasaj există şi în scriitura la două voci :



Aici, ele vor apărea ca intervale mai puţin pregnante din punct de vedere armonic, situate între două alte intervale, mai puţin viguroase ca sonoritate sau poziţie ritmică.

13

Sunete străine de acord
(urmare)
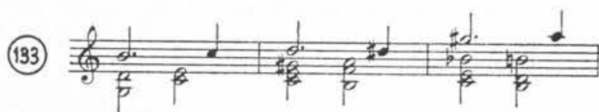
Întîrzierea — se formează atunci cînd, în succesiunea a două intervale sau acorduri, o parte a primei suprapuneri este prelungită în cea de a doua, unde creează o tensiune, care îşi găseşte apoi rezolvarea la un component mai bun în decursul celei de-a doua alcătuiri :



În scriitura la două voci, orice interval poate deveni întîrziere în felul acesta, atunci cînd este expus atracției unui alt interval mai viguros din punct de vedere armonic :



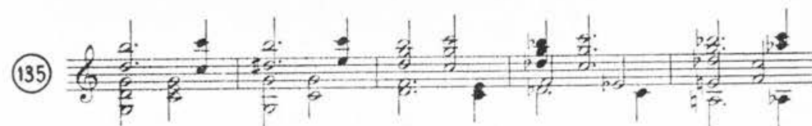
În general, rezolvarea cea mai firească a încordării se efectuează prin aceea că sunetul întîrziat coboară o secundă mare sau mică. Rezolvarea înspre acut este bună atunci cînd se poate efectua prin progresie de semiton — și anume, datorită efectului de sensibilă funcțională propriu-zisă pe care-l produce sunetul întîrziat :



Progresia de secundă mare (înspre acut) este mai puțin aplicabilă. Rezolvarea întîrzierii prin progresia de secundă mare ascendentă are cel mai bun efect atunci cînd înlănțuirea poate dobîndi o mai mare suplețe, datorită uneia sau mai multor progresii semitonice (respectiv cu rol de sensibilă funcțională) la alte voci ale acordului :
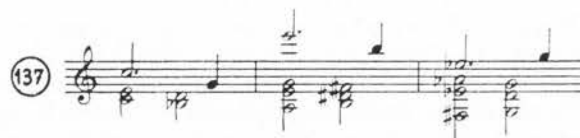


În scriitura la trei sau mai multe voci, tensiunea întîrzierii devine mai dură, datorită ambianței acordice mai pregnante ; întîrzierea dovedește un caracter mai ferm, iar rezolvarea devine mai satisfăcătoare. Putem constata că întîrzierea se rezolvă la un component acordic mai favorabil. Să nu se creadă însă că prin acest procedeu, aplicat scriiturii la trei sau mai multe voci, se va putea realiza o succesiune acordică : *valoros-nevaloros*. Senzația de relaxare a tensiunii, într-o scriitură la mai mult de două voci, se va realiza tot numai prin rezolvarea unui singur interval întîrziat ; vedem astfel că, în întîrzierea la trei voci (arătată în exemplul 131), raportul tensiune-relaxare nu este reprezentat prin contrapunerea a două acorduri — din care unul mai dur și altul mai delicat — ci prin defășurarea unor intervale (cuprinse în cele cinci succesiuni acordice), și anume, septimă mică — sextă mare ; septimă mare — septimă mică ; septimă mare — sextă mare ; septimă mare — septimă mică ; primă mărită (secundă mică, nonă mică) — septimă mare. Trebuie notat faptul că urechea își plasează grupul întîrziere-rezolvare într-acolo unde percepe intervalul cel mai încordat ; deci, în prima întîrziere din exemplul 131, ea va găsi această senzație (după cum se poate constata) în succesiunea intervalică septimă mică — sextă mare, și nicidecum în cea de cvartă — terță mare. Și tot pentru același motiv, ultima întîrziere — rezolvare a acestui exemplu va cuprinde succesiunea secundă mică — septimă mare, în locul celei de sextă mare — cvintă. Întrucît ritmul este determinat, în cazul întîrzierii, de către acordurile ei portante, rezolvarea se va produce, în cele mai multe cazuri, pe un timp relativ mai slab decît acela pe care se realizează însăși întîrzierea. Cazurile inverse sînt foarte rare. Întîrzierile pot apărea simultan, la toate vocile și în număr nelimitat, rezolvîndu-se totodată (chiar și succesiv), în sensuri diferite. Însă în asemenea cazuri, vom considera drept proces principal sonor doar una din întîrzierile simultan emise (inclusiv rezolvarea acesteia), și anume — după cum s-a arătat mai sus — pe aceea cu cea mai puternică încordare intervalică :



Cînd acordul al doilea se încadrează într-o secțiune acordică simplă (deci *nu* în subgrupele III și IV), întreaga masă acordică poate fi întîrziată pînă la un sunet portant :
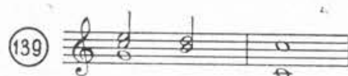


Întîrzierea nu se rezolvă întotdeauna printr-o progresie de secundă :



Deseori, se obține rezolvarea tensiunii și prin acceptarea unui alt sunet acordic favorabil în locul aceluia ce urma să fie atins prin progresia de secundă ; ce-i drept, acest procedeu se recomandă numai la raporturi acordice din cele mai simple. Între întîrziere și rezolvarea acesteia, se poate interpune orice număr de alte sunete, cu condiția ca poziția lor ritmică și armonică să nu tulbure efectul rezolvării pe care o preced :
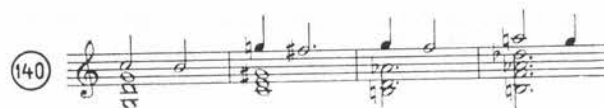


Un avertisment special se cere dat în privința acelor sunete care se înglobează prea delicat în ansamblul acordului, întrucît ar putea zădărnici în mod prematur tensiunea întîrzierii. Un caz aparte de întîrziere îl constituie acordul de cvartă și sextă premergător dominantei, în arhicunoscuta cadență :
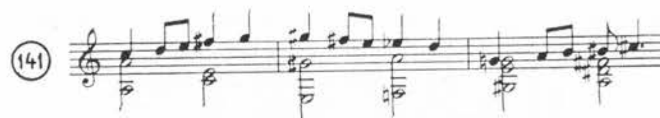


Nu avem nici un motiv să-l considerăm aici drept alcătuire cu valoare autonomă, întrucît prezintă o dependență absolută față de acordul următor. Or, în acest caz, el trebuie considerat ca întîrziere și din punct de vedere al treptelor : datorită întîrzierii își pierde fundamentala și o obține pe aceea a succesorului său, fapt foarte important pentru calcularea progresiei de trepte. Sub această formă, acordul de cvartă și sextă a fost denumit „consonanță aparentă" sau „disonanță interpretabilă". În cadrul sistemului nostru, acordurile nu pot apărea altfel decît le arată împărțirea lor valorică ; chiar și interpretări contradictorii privind funcțiunile lor de consonanță apar ca fiind de prisos la o grupare valorică strictă. În cazul în care acordul de cvartă și sextă nu apare ca premergător acordului de dominantă, el își va păstra fundamentala sa proprie. O noțiune prin care teoria armonică de uz curent încearcă să tălmăcească anumite fenomene cu care nu prea știe ce să facă este și aceea de întîrziere „nerezolvată". Or, în accepțiunea noastră, o astfel de întîrziere nu poate exista. Suprapunerea sonoră denumită în felul acesta este independentă și, întrucît aparține unei grupe acordice mai puțin favorabile, nu va necesita vreo rezolvare.

Desigur că efectul de încordare — relaxare, specific oricărei întîrzieri, se poate găsi în orice succesiune în care acorduri superioare ca valoare de grupă urmează altora de valoare mai redusă. Deseori se poate stabili, exclusiv prin criterii ritmice, dacă ne aflăm în fața unei întîrzieri sau dacă avem de-a face cu o alternare acordică fără broderii.

Întîrzierea liberă sau apogiatura — este sunetul situat pe un timp relativ bun al măsurii, la distanță de secundă superioară sau inferioară față de un oarecare sunet acordic și care se rezolvă la acesta din urmă în timpul rezervat acordului :



El constituie deci, pe de-o parte, o întîrziere nepregătită, iar pe de alta, un fel de sunet de pasaj căruia îi lipsește punctul de pornire propriu-zis. Caracterul său de trecere apare deosebit de accentuat atunci cînd propria-i progresie de secundă este precedată de altele de acest fel, reprezentînd fie sunete ale acordului precedent, fie sunete de pasaj :
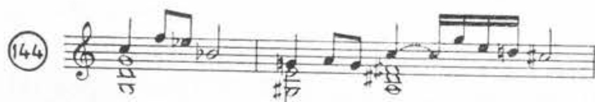


Astfel, des întîlnitele progresii în gen de gamă (îndeobște considerate drept succesiuni de sunete accentuate și neaccentuate de pasaj) sînt de fapt un amestec de sunete de pasaj și apogiaturi, întrucît, conform definiției noastre, sunete de pasaj accentuate nu pot exista. Apogiatura poate avea și efect de întîrziere, atunci cînd ponderea ei de durată este superioară sunetului de pasaj :



sau dacă nu este slăbită printr-o progresie de secundă precedentă, ci atinsă printr-un salt :



Între apogiatură și punctul acordic următor, se pot intercala (ca și la întîrzierea obișnuită) diverse sunete, pentru care rămîne valabil tot ce s-a spus în legătură cu întîrzierea :



Și apogiatura poate apărea ca aglomerare, adică la mai multe voci simultan ; ea poate să fie precedată și de o altă apogiatură, subordonată ei :
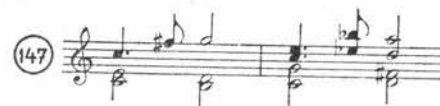


Apogiatură prin desprindere. Dintr-un acord ținut se desprinde (în chip de ultimă și nefavorabilă parte de durată) o secundă superioară sau inferioară a unui sunet acordic (rareori mai multe odată), care se află într-un raport mai defavorabil față de acord, decît sunetul din care s-a desprins :
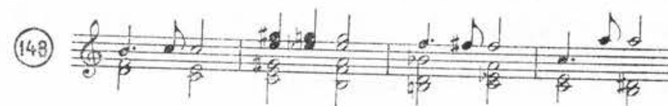


Imediat după ea, începe dominația acordului următor. Apogiatura desprinsă din sunetul acordic inițial — de aici și denumirea — trebuie să atingă sunetul acordic următor printr-un salt. În lipsa acestui salt, ea nu va fi decît un sunet de pasaj.

Apogiatura prin salt — este sunetul (rareori mai multe o dată, ca și în cazul precedent) situat la distanță de secundă față de un sunet oarecare al acordului următor, dar emis încă în răstimpul de durată al acordului precedent — fapt prin care se deosebește de întîrzierea liberă :
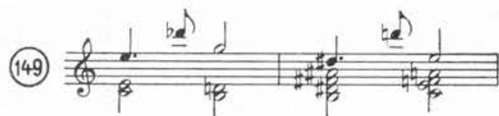


Apogiatura prin salt trebuie să prezinte o valoare ritmică redusă, pentru evitarea efectului independent. Totodată, ea trebuie atinsă prin salt dinspre acordul premergător. Comune ambelor apogiaturi sînt deci atît poziția pe timpul slab, cît și durata redusă. Ambele presupun un salt ; doar poziția lor este diferită în succesiunea acordică : apogiatura prin desprindere se leagă de acordul premergător, cea prin salt, de cel următor. Saltul caracteristic se efectuează *după* apogiatura prin desprindere și *înainte* de cea prin salt.

Anticipația — este contrarul întîrzierii. Unul sau mai multe sunete ale acordului următor sînt aduse înainte de vreme, astfel că apar deja ca ultim timp în durata acordului premergător :



Pe cît este de viguros efectul întîrzierii (prin aceea că sporește încordarea în direcția elementului nou următor, necesitînd o oarecare energie în realizare și producînd satisfacție după rezolvare), pe atîta este de slab acela al anticipației. Ea reprezintă astîmpărarea prematură a curiozității, și ca atare, se cere folosită aidoma unui condiment gustos dar supărător totodată — respectiv, cu multă atenție. Și întrucît folosirea unei singure anticipații este deja agasantă, nu se recomandă, de regulă, o aglomerare de acest fel.

Sunetul liber neaccentuat — este un sunet de valoare ritmică redusă și situat pe un timp slab al măsurii ; el nu aparține niciunuia din cele două acorduri între care se află plasat :



Ca efect, se aseamănă apogiaturii prin salt, fiind însă mai intens ca încordare, întrucît nu cunoaște o dependență de secundă, ci folosește orice interval mai mare, necuprins în acord.

Sunetul liber accentuat — este situat pe un timp tare al măsurii, asemănîndu-se deci cu întîrzierea liberă :



Întrucît însă nu urmează — ca acesta din urmă — o progresie de secundă pentru rezolvarea sa, ci atinge prin salt un sunet acordic oarecare, el o depășește ca duritate, fără a declanșa satisfacția unei relaxări mai line.

Pînă astăzi, metodele de analizare nu au dispus de o terminologie clară și lipsită de echivoc în ce privește sunetele străine de acord. Or, acestea se pot exprima, fără greș, prin litere, cărora să le fie adăugate — după funcționalitate — mici completări :

W = sunet de schimb
D = sunet de pasaj
V = întîrziere
N = întîrziere liberă (apogiatură)
N' = apogiatură prin desprindere
.N = apogiatură prin salt
V' = anticipație

F = sunet liber neaccentuat
F́ = sunet liber accentuat *

La toate considerațiile privind sunetele străine de acord, am presupus existența unei ritmici cu desfășurare normală, în cadrul căreia accentele să coincidă cu timpii tari. În caz contrar însă, dacă ritmul devine sincopat, și aceste sunete străine de acord se vor afla într-o situație inversată. Astfel, întîrzierea liberă, care la accentuarea ritmică normală apărea pe timpul tare, se va situa acuma pe timpul slab, în vreme ce apogiaturile prin desprindere și prin salt se vor afla în limitele timpilor tari.

Sînt posibile cele mai variate asocieri de sunete străine de acord : întîrzierile pot apărea simultan cu sunetele de pasaj, ca și apogiaturile cu sunetele de schimb sau sunetele libere (accentuate și neaccentuate) — fără a mai vorbi de cazurile ambigue, despre care nu s-ar putea spune cu certitudine cărei specii de sunet străin aparțin. Ba mai mult chiar, deseori este greu de decis dacă n-ar fi mai bine să le considerăm drept acorduri independente. Cele arătate cu privire la întîrziere pot fi aplicate — în sens general — tuturor sunetelor străine, în cazul cînd acordurile de la care pornesc sau către care ajung aceste impulsuri melodice aparțin subgrupelor I și II. Explicația este simplă. Respectivele alcătuiri auxiliare se află, valoric, într-o poziție atît de inferioară față de acordul principal, care le barează toate căile de promovare, încît orice îndoială asupra inferiorității lor este exclusă. Spre deosebire de aceasta, acordurile subgrupelor III și IV devin, de cele mai multe ori, ele înșile acorduri de felul acelora ce apar — datorită su-

---

*) În cadrul exemplificărilor care urmează, aceste simboluri vor apărea în mod frecvent. Ca atare, vom folosi următoarele echivalente românești :

S = sunet de schimb
P = sunet de pasaj
Î = întîrziere
A = întîrziere liberă (apogiatură)
Ad = apogiatură prin desprindere
As = apogiatură prin salt
a = anticipație
L = sunet liber neaccentuat
L' = sunet liber accentuat

(N. tr.)

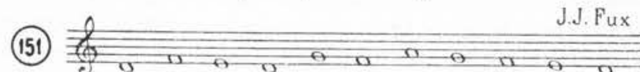
netelor străine — în subgrupele mai bune. Şi este aproape imposibil să se poată trasa o limită între ele şi acordurile şi mai stufoase, rezultate prin adaosul de elemente melodice. Dacă la toate acestea se asociază şi o ritmică învăluitoare (în care adaosurile nu au valori suficient de mici spre a fi considerate ca atare), ne va fi foarte greu să găsim justa lor interpretare.

SECŢIUNEA V
Melodica

1

Studiul melodiei

Este surprinzător faptul că învățămîntul componistic nu cunoaște încă studiul melodiei ca disciplină. Orice elev este inițiat în armonie — și dacă ar fi să ne luăm după învățămîntul teoretic uzual, s-ar părea că scriitura ar consta, în esență, din cunoașterea noțiunilor armonice. Oricine știe însă că ritmul și melodia ocupă un loc cel puțin la fel de important în edificiul scriiturii ; ele sînt chiar, neîndoios, elementele primare ale acestuia. Mai curînd vor rămîne întipărite în mintea auditorului lipsit de prejudecăți sensul unei succesiuni ritmice sau arcul unei desfășurări melodice, decît diferențierile tensionale ale unor armonii contrastante. Domeniul armoniei este explorat în toate sensurile, în timp ce ritmul — după cum constatasem deja — s-a sustras pînă în prezent oricărei cercetări sistematice. Și deși nu există încă un studiu propriu-zis al melodiei, aceasta nu a fost totuși complet nesocotită de către teoria muzicii. Învățămîntul contrapunctic pornește de la alcătuirea celor mai simple melodii și se constituie ca atare, de la bun început, ca disciplină ce completează studiul armoniei. Din nefericire însă, studiul contrapunctului nu continuă acest drum astfel început. În locul unei explorări sistematice a procesului melodic, în locul explicitării scriiturii prin intermediul sunetelor în mișcare, el se pierde — în cel mai fericit caz — într-o figurație mai mult sau mai puțin conturată a seriilor acordice, alcătuite cu ajutorul armoniei. Rezultatul unui astfel de studiu al melodiei, împotmolit încă de la primii pași, îl pot ilustra cunoscutele *cantus firmi*, de exemplu :



care reprezintă — print structura lor severă şi prin caracterul lor rece şi impersonal — excelente tipuri de alcătuiri melodice străvechi (cu condiţia să fie bine întocmite şi să constituie altceva decît jalnicele figuraţii neexpresive ale rigidului contrapunct scolastic); datorită aceloraşi proprietăţi, ele pot forma un tipar excelent pentru elaborarea contrapunctică, chiar şi în practica muzicală extradidactică. Însă accepţiunea de melodie în muzica liberă ar fi, în comparaţie cu aceste tipuri primare, cam ceea ce este un mamifer vertebrat de maximă evoluţie faţă de un protozoar. Melodiile, aşa cum le cunoaştem din creaţia maeştrilor, sînt alcătuiri pline de viaţă, de cutezanţă şi de aspect.

Nu s-ar putea afirma despre melodia liberă şi vie — unul din principalii factori în compoziţie — că nu ar fi îndeajuns de importantă spre a constitui obiectul unui studiu aparte. Căci în clipa în care un discipol este într-atît de avansat încît să i se permită aşa-numita „compoziţie liberă", se va putea observa pe deplin lipsa noţiunilor de melodică, neglijate în decursul studiului său. I se permit acum melodii avîntate, presupunîndu-se deci că stăpîneşte materia — adică tocmai materia care nu i-a fost nicicînd predată, cu excepţia unor noţiuni cu totul elementare. Contravine oare studiul melodiei severităţii învăţămîntului componistic? Învăţămîntul constituie, în definitiv, doar calea pentru dobîndirea cunoştinţelor de scriitură; or, dacă acest învăţămînt reprezenta un proces atît de autonom încît să considere muzica liberă (pe care trebuie de fapt s-o pregătească) ca o disciplină neavenită în sferele sale, atunci ar fi cazul să fie înlocuit cu ceva mai adecvat. După părerea unora, ar exista prea multe forme melodice spre a fi cuprinse în reguli. Socot însă că oricine a putut observa că melodiile maeştrilor nu sînt construite fără sens şi regulă. Căci ceea ce este făurit de mînă omenească (oricît de variat ar fi şi oricît ar include şi elementul supraomenesc) nu poate să nu sfîrşească prin a-şi trăda — la o cercetare mai atentă — secretele structurale. De ce nu s-ar putea rezolva treaba aceasta şi în melodie, de vreme ce fenomenele cu mult mai numeroase şi mai multilaterale în conţinut ale armoniei au putut fi cuprinse într-un număr relativ restrîns de reguli?

Părerea mea este că motivele care au împiedicat pînă astăzi includerea de exerciţii melodice în învăţămîntul componistic sînt cu totul altele. Melodia este elementul în care specificul personal al compozitorului se poate manifesta în modul cel mai direct şi inteligibil. Fantezia sa îi poate dicta cele mai originale progresii armonice — tot astfel cum se poate desfăşura în cele mai îndrăzneţe forme ritmice, în cele mai frumoase efecte dinamice sau în cea mai adecvată măiestrie a instrumentaţiei. Toate acestea însă vor avea o pondere destul de redusă, atunci cînd va fi în stare să inventeze şi melodii convingătoare; asupra acestui punct, cunoscătorii ca şi melomanii obişnuiţi sînt cam de aceeaşi părere. În materie de alcătuire melodică, deosebirile stilistice sînt aproape imposibil de analizat. Sînt mulţi compozitori care scriu aceeaşi linie, şi totuşi îi putem identifica pe fiecare din ei, şi încă în cele mai mici amănunte. Materialul armonic este de o varietate imensă, în schimb, foarte puţin sensibil; din contra, procesul melodic se poate reduce la cîteva date fundamentale care, ce-i drept, pot fi modificate la infinit. Cu siguranţă că tocmai această posibilitate de mînuire multilaterală a materialului melodic a determinat pe teoreticienii de odinioară să considere drept un nonsens constituirea unui sistem controlabil al mişcărilor de sunete. Se prea poate să fi fost şi o oarecare ezitare în ce priveşte demascarea de la catedră a esenţei celei mai personale şi intime a compozitorului. Şi n-a fost de loc greu să se păstreze discreţia pe acest tărîm. Rareori compozitorii au fost şi teoreticieni buni; sau dacă au fost totuşi, atunci au preferat să îndeplinească doar lucrul mai brut şi de primă urgenţă, în loc de a descrie tocmai ceea ce îi privea atît de direct. În ce îi priveşte pe ceilalţi, ei erau de-a dreptul incapabili de a spune ceva convingător despre lucruri care le erau cunoscute doar din auzite.

Nu se aduce nici un fel de ştirbire melodicii, în tot ce are ea mai intim şi mai dificil de cuprins în întregime, prin aceea că vrem să cunoaştem trăsăturile esenţiale ale desfăşurărilor lineare. În felul acesta vom reuşi chiar să punem capăt, şi pe acest tărîm al componisticii, unui arbitrar fără noimă, contribuind, totodată, la îndepărtarea acelei confuzii care mai domneşte, din păcate, în problemele melodice. Poate că pe viitor — şi după o astfel de clarificare — se va vorbi numai datorită îngustimii de vederi şi a relei credinţe despre o pretinsă lipsă de melodie în compoziţiile noi şi neaccesibile în primul moment — mai cu seamă că aceşti creatori îndrăzneţi vor fi veneraţi abia după moartea lor, ca fiind barzii unor melodii divine. Lipsa de fantezie ritmică sau sărăcia armonică sînt păcate mai mari decît o melodică oarecum sărăcăcioasă şi se pot întîlni cu mult mai des. Cu toate acestea, prea puţini se plîng de astfel de păcate; cu atît mai mult cu cît aceste domenii sînt mai bine cunoscute, atît pentru muzician cît şi pentru auditor: ritmul, datorită penetranţei sale elementare, armonia, în virtutea uzului curent şi a predării didactice. Fiecare sesizează aci mai lesne intenţiile compozitorului. De-abia atunci cînd regulile de bază ale structurii melodice vor fi la fel şi unanim cunoscute ca şi cele mai simple practici ale înlănţuirilor armonice, aprecierile asupra melodiilor concepute într-un stil nou şi necunoscut încă vor fi mai just orientate ca pînă acuma.

2

Corelații acordice

Cu ocazia studierii elementelor armonice ale compoziției, munca noastră a fost mult ușurată prin neglijarea, cît mai mult posibil, a factorului ritmic — procedeu care ne va fi de folos și la cercetarea regulilor de structură melodică. S-ar putea obiecta, ce-i drept, că, dacă acest lucru a fost posibil în domeniul armoniei (în care ritmul poate fi redus pînă la minimul indispensabil înlănțuirii acordurilor), el nu mai este aplicabil în cel melodic ; ar fi de-a dreptul de neconceput melodii fără influența continuă și determinantă a ritmului. Acest lucru este adevărat. Orice trecere de la un sunet la altul presupune doar o anumită durată a acestor sunete, depinzînd deci de desfășurarea regulată a ritmului mensural (metru n. tr.). Cu toate acestea însă, nu este chiar atît de greu să omitem această formă simplă a procesului ritmic în munca noastră. Cu mult mai dificil este să renunți la ritmul funcțional, la acel proces care constituie formele și înmănunchiază laolaltă secțiunile temporale, inegale ca durată. Chiar și în cele mai primitive tipuri melodice, materialul sonor este divizat în componente mici și cu durate diferite, în motive, pentru a căror structurare ritmică, simplul ritm mensural (metric) este la fel de insuficient ca și pentru constituirea marilor alcătuiri ale formei. Dacă dorim să construim melodiile cu aceeași siguranță cu care am realizat înlănțuirile armonice, cunoașterea precisă a ritmicii superioare se impune de-a dreptul ca o necesitate. Ar fi necesar să cunoaștem, deopotrivă de bine, atît alcătuirea și dimensiunile motivelor, cît și numărul și durata proporțională a acestora. Este regretabil faptul că ne mulțumim, în acest domeniu al structurii melodice, doar cu un oarecare simț, mai mult sau mai puțin dezvoltat, în locul cunoașterii științifice ; dar lucrul se explică prin explorarea redusă de care s-a bucurat acest sector — fapt pe care-l menționasem și mai înainte. Oricît de îmbucurătoare ne-ar apărea ideea de a dispune, o dată cu prezenta teorie a componisticii, și de soluția componentului ritmic în scriitură, sîntem obligați să amînăm o atare soluție pe un timp nedefinit. Fie dată ca o scuză a acestei lipse (nicidecum ca o justificare) explicația că, în cazul de față, teoria expusă de mine se oprește exact la același punct în care se opriseră și cele ale predecesorilor mei. În afară de asta, n-am de gînd să scriu aci un tratat de compoziție (care nici n-ar putea fi conceput fără o cuprindere exactă a *tuturor* elementelor structurale), ci doar să redau tehnica de scriitură, în reguli și forme. Dar invențiunea melodică depășește de acuma cunoștințele trebuincioase componisticii propriu-zise ; ca atare, regulile structurale ale travaliului melodic, arătate în continuare, se încadrează mai degrabă într-o argumentare teoretică a artei scriiturii. Menționăm că elaborarea motivică a structurii melodice va fi dezbătută în volumul următor (exerciții) — bineînțeles, doar în măsura în care acest lucru se va dovedi necesar pentru alcătuirea de mici forme melodice.

Am putut vedea că, în succesiunile armonice ale compoziției, mai acționează — în afară de energia temporală a ritmului — și anumite forțe cu funcțiune de divizare și reglementare armonică. Unele din acestea (și anume, efectul de reglementare armonică a povîrnișului și a înrudirilor tonale) le-am cunoscut deja în amănunțime. În ce privește energia melodică, sub aspectul ei de divizor temporal, am întîlnit-o pînă acuma doar în forma progresiilor tonale și a supraordonării celor două voci, fără însă a fi avut prilejul de a determina legitatea lineară a acestor desfășurări. Este de aceea de datoria noastră să procedăm la explicitarea acestei legități.

Vom porni de la elementul armonic, acesta fiind un domeniu pe care-l cunoaștem mai bine. Atunci cînd am analizat înlănțuirile armonice, am presupus în mod tacit și mișcarea de la un acord la altul, deci un proces melodic ce se răsfrînge asupra întregii structuri armonice ; tot astfel și forța armonică acționează, la rîndul ei, asupra proceselor melodice. Am putut constata anterior că, și în cazul emiterii succesive a două sunete ale unui interval, fundamentala intervalică este lesne de recunoscut. Deci, forța coezivă a armoniei nu se limitează numai la o masă sonoră suprapusă unei fundamentale acordice, ci intervine și în procesele de desfășurare temporală — și anume, prin aceea că permite pătrunderea efectului de fundamentală aparținînd anumitor sunete privilegiate din punct de vedere armonic, atît în grupuri de sunete premergătoare acestora, cît și în altele care le urmează :
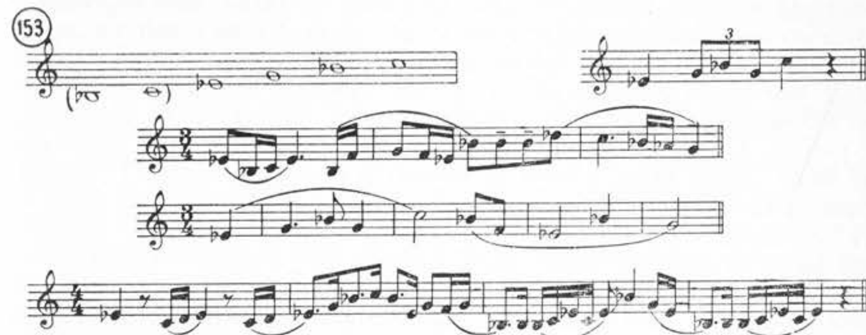


Cea mai rudimentară formă de corelație armonică în cadrul melodiilor o constituie figurația trisonurilor sau a celor mai simple acorduri de septimă. O melodică de felul acesta nu poate fi prea expresivă, întrucît este de-abia desprinsă din alcătuirea armonică. Ea posedă, în schimb, ceva firesc și cuceritor — fapt care a și făcut ca astfel de formule melodice să fie din totdeauna folosite spre a conferi grandoarea și soliditatea necesare anumitor puncte importante de sprijin ale com-

poziției. Cunoaștem această melodică primitivă, aflată încă cu totul sub semnul gîndirii armonice, din sute de teme cu care încep lucrări ale literaturii clasice și romantice. Simfonii, concerte solistice și piese de cameră — de la primele creații ale școlii din Mannheim și pînă la Bruckner și Richard Strauss — ar fi de-a dreptul de neconceput fără astfel de teme lapidare. Acest gen de melodie vădește în mod clar netemeinicia părerilor acelor melomani ahtiați după romantism, care pretind să audieze exclusiv melodii „frumoase" sau chiar „sentimentale". Într-adevăr, teme de acest fel nu sînt nici frumoase și nici sentimentale. Presupun că începutul *Simfoniei a V-a* sau al *Concertului pentru pian în do minor* de Beethoven nu a covîrșit încă pe nimeni prin frumusețea și duioșia alcătuirii melodice. Căci în aceste începuturi se exprimă, mai întîi de toate, voința fermă pentru o alcătuire formală univocă; ele constituie, de fapt, echivalentul cadenței armonice. În temele de început, puternic corelate din punct de vedere armonic, atît armonia cît și melodia nu au biruit *încă* vigoarea generatoare de formă a ritmului; de-abia în cadență, forma va *redobîndi* supremația, după ce va domina din nou elementele armonice și melodice. Atunci cînd se află fața-n față două teme (prima, de o deosebită măreție acordică, iar a doua, plină de farmecul gingășiei melodice), structura melodică a celei de-a doua dobîndește deplină valoare abia prin contrapunerea unor alcătuiri melodice atît de diferite. În felul acesta se explică faptul că atîția compozitori din perioada postclasică a secolului trecut n-au mai fost în stare să se ridice pînă la grandoarea maeștrilor clasici, în ciuda unor invențiuni frumoase și chiar impresionante cîteodată; admirabilele lor teme se anihilează împreună din lipsa puternicelor contraste în alcătuirea lor — ca atare, și absența unor largi tensiuni melodice a părților. Este o lipsă penibilă, care apare cu atît mai evidentă pentru auditor, cu cît mai intervine și o puternică disproporție între conținutul lipsit de încordare și forma exagerat de lăbărțată a pieselor.

În cazul unei melodii realizate printr-o figurație acordică în care se produce aglomerarea unor sunete străine de acord (apărute inițial ca simplă broderie), elementul melodic va fi mai reliefat, subjugînd armonia. Totul poate fi dus atît de departe, încît nici nu s-ar mai putea sesiza vreo corelație armonică — cel puțin la o audiție superficială. Evident că elementul armonic este mereu prezent, fapt ce reiese din funcționalitatea fundamentalelor intervalice. Compozitorul nu poate exclude corelația armonică a intervalelor; în schimb însă, stă în puterea sa de a proporționa, ca traseu, zonele de eficiență, mai lungi sau mai scurte, ale fundamentalelor intervalice sau acordice în cadrul desfășurării melodice. Se poate crea auditorului senzația de calm (sau, într-un caz nefericit, chiar de plictiseală) prin linii melodice care —

fără să mai prezinte măreția lipsită de sentiment a simplei figurații acordice și în ciuda tuturor broderiilor melodice — să evolueze totuși în limitele unor acorduri liniștite și aproape neschimbate:



Din contra, prin alternarea rapidă a grupurilor sonore melodice armonic corelate, se poate realiza un efect de vioiciune, care riscă însă să degenereze — la o dimensionare prea mică a zonei de influență a fundamentalei — într-o derută totală; mai mult chiar, se poate provoca de-a dreptul senzația de amețeală armonică și melodică. Grupurile sonore acordic coerente se înșiră precum verigile unui lanț, conferind melodiei culoare și strălucire. Ele pot fi pe drept cuvînt considerate ca fiind corpul propriu-zis al melodiei — oricît de ciudat s-ar părea că putem vorbi de „corp" la o alcătuire lineară precum este melodia. Nu trebuie să uităm însă că melodia este, în cel mai bun caz, doar ca *principiu* de natură lineară; în consecință, comparația cu linia de desfășurare în curbă ține exclusiv de aspectul exterior și nemijlocit al alcătuirii lanțului de sunete. Volumul, ca și densitatea firului melodic ce se toarce sînt realități permanente și în continuă schimbare. Iar felul în care se formează liniile de contur ale acestei alcătuiri corporale îl vom vedea ulterior.

Există puritani extremiști care consideră posibilă construirea unei melodii fără nici un fel de corelație armonică. Cu toate că știm în prezent că atare lucru este imposibil, să le oferim totuși dovada netemeiniciei lor. Dacă am vrea să înșirăm numai intervalele de minim conținut armonic (cum ar fi secunda mică și mare), va fi inevitabil să nu se asocieze, la unul din sunetele imaginate în cuprinsul progresiei de secunde, și o terță (mică sau mare), care să confere întregului grup și un sens armonic. Dacă apar în mod nestînjenit fie terțe, fie alte intervale cu funcțiune armonică precisă, atunci punctele din preajma acestor intervale vor intra — în mod automat — în sfera lor de influență.

Cooptînd la secunda mare sau mică (septimă) şi intervalul de cvartă sau cvintă, s-ar putea realiza un traseu ceva mai mare, lipsit, în primă instanţă, de vreo coeziune armonică sesizabilă. Însă totul s-ar reduce la această sesizare imprecisă, căci existenţa coeziunii este incontestabilă. Vigoarea fundamentalelor de cvinte şi cvarte este atît de mare, încît toată atenţia se concentrează imediat asupra lor. Atunci cînd se succed mai multe progresii de cvintă sau cvartă, urechea este derutată prin aglomerarea de grupuri armonice precise, precum şi de alternarea lor rapidă. Ca atare, efectul de necoeziune armonică este rezultatul unei iluzii (poate chiar a unei surmenări a organului auditiv) — nicidecum al lipsei de coeziune armonică. Auzul este suprasaturat de grupuri armonice, nemaiputînd urmări desfăşurarea acestora. Centrul tonal poate fi găsit tot după reţeta indicată mai înainte — chiar şi în cazul grupărilor acordice din melodie, constînd din secunde, cvarte şi cvinte, în ciuda unor alternanţe rapide de fundamentale intervalice. De cele mai multe ori, nici nu trebuie să căutăm prea mult, întrucît urechea (după cum s-a mai arătat) se străduieşte să descopere, în orice succesiune intervalică, mai întîi de toate o figuraţie acordică din subgrupele I sau II. În figuraţiile acordice din III sau IV (ca fiind, în definitiv, combinaţii de secunde, cvarte şi cvinte), urechea va detecta camuflat şi cîte un trison simplu, pe care-l va considera apoi drept osatură a succesiunii de sunete ; acestui trison îi vor fi subordonate celelalte sunete ca fiind străine de acord. În anumite cazuri, tot urechea va fi aceea care se va mulţumi cu un singur interval mai proeminent (o cvintă, cvartă sau terţă, deosebit de favorabil situate), faţă de care, restul se adaugă în primul rînd ca supliment melodic, şi deabia ulterior ca armonic. În tot cazul, urechea va deosebi întotdeauna o corelaţie armonică — dacă nu între două sau trei sunete, atunci cu siguranţă pe trasee mai lungi. Este deci imposibilă eliminarea corelaţiilor acordice din cadrul melodiilor.

3

Progresia de trepte a melodiei

Grupurile sonore acordice incluse în melodie sînt supuse aceloraşi legi ca şi alcătuirile de valoare hotărît armonică. Va fi deci valabil pentru aceste grupări tot ceea ce s-a spus anterior cu privire la povîrnişul armonic şi la înrudire ; ce-i drept, în măsură mai redusă, întrucît armonia nu se mai poate desfăşura în mod liber, fiind oprimată de către forţa melodică. Şi este stînjenit mai cu seamă povîrnişul, deoarece urechea se află în permanentă căutare de corelaţii trisonice în

cadrul melodiilor — găsindu-le chiar, de cele mai multe ori, prin adaptarea deductivă de sunete străine de acord, sub orice formă. Valorile de înrudire însă îşi menţin deplină valabilitate.

Din nou vom apela la acelaşi auxiliar, care ne servise cîndva atît de bine la controlul succesiunii logice de ordin armonic. Progresia de trepte ne va spune dacă rînduirea armonică a unei melodii este consecventă şi adaptată scopului. Iar pentru alcătuirea acestei progresii, vom încadra — într-un arc melodic pe care dorim să-l analizăm — toate sunetele ce pot fi percepute cu uşurinţă ca aparţinînd aceleiaşi armonii, printr-o linie punctată (vezi exemplificările ce urmează). În general, rezultatul va consta din figuraţii trisonice cu sunete străine de acord ; deseori însă, analiza va depăşi linia medie a acordului în ambele sensuri, redînd mai mult sau mai puţin un trison. Respectiv, mai *puţin* atunci cînd conţinutul armonic va fi constituit exclusiv dintr-o cvintă sau terţă (sau răsturnările acestora) — mai *mult* în cazul că rezultă un acord uşor sesizabil dintr-o subgrupă de valori sonore tensionate (III sau IV). Cel mai bine sunetele îşi vor trăda apartenenţa lor acordică, la o parcurgere lentă. Şi se poate dovedi cu această ocazie că stabilirea locului unde s-ar afla începutul acestei apartenenţe este posibilă de-abia în cursul desfăşurării grupei armonice. Urechea este incapabilă de a preceda evenimentele ; ea raportează impresia auditivă întotdeauna la cele auzite anterior. Cînd apare un sunet (care poate fi fundamentala unei grupe), i se atribuie retroactiv tot ceea ce se subordonează fără împotrivire. Este foarte posibil ca acest sunet să fie imediat înlocuit de o fundamentală mai bună, cuprinzînd un spaţiu mai amplu, şi care să rămînă la putere pînă cînd sunetele se vor supune de bunăvoie unui nou dictat. Împărţind o melodie din punct de vedere armonic :

(154) Allegro moderato

P(S)P Ad S p S

Progresie de trepte

se poate constata că zonele armonice nu sînt întotdeauna strict delimitate ; ele se întretaie, unele mai mari cuprind altele mai mici. Întinderea lor nu poate fi întotdeauna precis stabilită (lucru pe care-l cunoaştem deja de la alcătuirea progresiei armonice de trepte), iar

aprecierile diferă după prisma prin care le privesc diverșii cercetători. Cu cît grupurile de sunete sînt mai intim racordate :

(155) Vivace

cu atît va decurge mai clar și mai precis mersul armonic al melodiei. Desigur că semnificația armonică a sunetelor melodiei depinde de poziția acestora în cuprinsul măsurii. Mai mult, forța brutală a ritmului subjugă armonia în așa măsură, încît, de la caz la caz, un acord de valoare inferioară, repartizat pe timpii tari ai măsurii, este în stare să răpească mult din valoarea unui trison care, în mod normal, ar trebui să domine alcătuirea :

(156) Andante
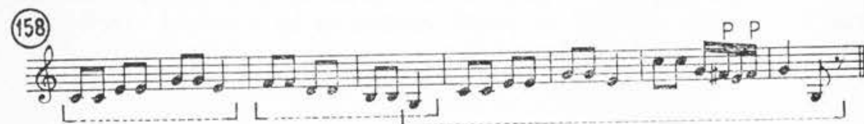
Să extragem acuma fundamentalele (respectiv sunetele cu funcție de fundamentală la acordurile incerte) din zonele armonice ale melodiei, înșirîndu-le, pe cît posibil, fără prea mari diferențieri de ambitus. La nevoie, calculul se poate efectua și cu ajutorul sensibilelor, valabile pentru acordurile grupei B :

(157) Allegro moderato

Vom obține astfel o serie de sunete, care va urma prescripțiile deja arătate cu ocazia progresiei de trepte — deci orientîndu-se, în principiu, tot după valorile de înrudire ale seriei 1. Din nou, tot ce s-a spus cu privire la rînduirea progresiei de trepte, la intervalele ce trebuie folosite, precum și la ceea ce este de evitat rămîne valabil și aici. Cu singura deosebire că noua progresie de trepte — extrasă din conținutul armonic al melodiei (și care, în definitiv, nu are de dus în spinare întregul eșafodaj armonic al compoziției) — poate prezenta o mobilitate sporită, nefiind, totodată, chiar atît de mult avizat preferinței pentru viguroasele înrudiri ale seriei 1, situate în extrema stîngă a acesteia.

Un lucru trebuie observat : noua progresie de trepte este independentă față de progresia principală de trepte, care rezultă din analiza armonică generală a unei piese pe mai multe voci. Ca atare, într-o piesă în care găsim mai multe voci în desfășurare simultană, se vor afla tot atîtea progresii de trepte, existînd chiar posibilitatea ca fiecare din acestea să aibă un curs independent, fără a ține seama de celelalte. Independența merge pînă într-acolo, încît progresia melodică de trepte poate proveni din grupări de sunete al căror conținut armonic se află într-o contradicție flagrantă cu semnificația armonică generală.

Tema din *Simfonia nr. 94 în Sol major* (Lovitura de timpan) de Haydn :



arată foarte clar că progresia melodică de trepte poate opune tonica unei armonii generale bazată pe dominantă ; în exemplul acesta, nu se face nici un fel de efort spre a se anihila hegemonia tonicii, începînd cu măsura a patra. Asta ar putea-o face *fa diez*[1] din măsura penultimă, dacă ar fi sprijinit de un *re*[1] sau *la*[1]. Însă fără acest sprijin, *fa diez*[1] nu este decît notă de pasaj între *mi*[1] și *sol*[1]. Se poate deci vedea că nu este important pentru progresia melodică de trepte care formulă armonică anume formează baza melodiei. Nu contează decît situația armonică efectivă, ceea ce ar părea poate grotesc într-un exemplu ca cel de mai sus, însă este de-a dreptul convingător în cazul unor structuri mai complicate. Desigur că ne-ar fi foarte ușor să transpunem mental anumite complexe armonice simple din cuprinsul melodiei în favoarea respectivei armonii generale. Asta ar contraveni însă unei analize care nu dorește decît să demonstreze *consecvența armonică* a melodiei, și nicidecum să mai confirme o dată, pe altă cale, cele aflate în progresia de trepte a armoniei generale.

Deseori, progresia generală de trepte se identifică cu progresia melodică de trepte ; în asemenea cazuri, se va realiza o frumoasă claritate, fără echivoc, care însă nu va exprima nimic cîteodată. La fel de frecvent întîlnim și contrastul celor două progresii. Problema de a decide în ce măsură să fie menținută starea lor tensională, dacă trebuie conduse perfect împerecheat sau cu anumite mici abateri, precum și dacă este cazul să le lăsăm să-și urmeze cursul absolut nestînjenite — toate acestea constituie întrebări la care trebuie să răspundă gradul de cultură și de gust, nicidecum tehnica de scriitură. Nimeni nu poate merge într-atîta de departe încît să pretindă realizarea celei mai frumoase alcătuiri prin desfășurarea independentă a progresiilor de trepte. Desigur că și auditorul fără experiență este azi mai curînd receptiv la astfel de desfășurări independente ; însă puternicele tensiuni armonice își găsesc rostul numai atunci cînd stilul și scopul unei piese o cer în mod imperios. În cazul însă în care diferențierea progresiilor de trepte se face exclusiv din considerente armonice (respectiv, dacă o melodie curățel scrisă este înghesuită în acorduri cu totul opuse ei, numai cu scopul de a se realiza o progresie de trepte contrastantă), nu sîntem cu nimic cîștigați.

4

Secundele

Materialul de construcție propriu-zis al melodiei îl constituie secundele. În universul melodic, ele îndeplinesc două mari sarcini, întocmai după cum în procesul armonic s-a putut constata dublul efect datorat simultaneității a două sunete — respectiv, povîrnișul și înrudirea. La cea mai mică modificare a acordului, povîrnișul începe să acționeze, în timp ce înrudirea necesită — spre a fi eficientă — spații mai întinse. În contextul desfășurării melodice, corespunzînd povîrnișului, progresiile de secunde au misiunea de a servi drept etalon și conținut pentru cele mai scurte trasee, fiindu-le încredințată totodată — asemănător înrudirilor din domeniul armonic — reglementarea marilor corelații melodice. Vom cerceta mai întîi rolul lor de detaliu.

Ele sînt folosite aici spre a completa intervale mai viguroase din punct de vedere armonic, putînd fi plasate și înaintea primului sau în urma celui de-al doilea sunet intervalic respectiv. De multe ori, ele nu reprezintă altceva decît sunete străine de acord, și anume, atunci cînd în răstimpul apariției lor armonia aferentă sunetului principal nu se poate urni din loc. Dacă ele constituie însă componente esențiale ale unui acord, atunci se transformă din postura unor simple ornamentații în aceea de elemente de construcție cu deosebită valoare melodică și armonică. Ca și în cazul celorlalte intervale cu funcțiune melodică, și la secunde este de mare importanță sensul în care se deplasează — și anume, pentru conformația și efectul arcului melodic. Progresia spre un sunet mai grav denotă întotdeauna o relaxare a încordării. Fără îndoială că această mișcare este cea mai firească în muzică, întrucît pentru producerea unui sunet mai acut se cere un efort mai mare decît pentru a unuia grav (mai ales în cazul instrumentelor mai puțin mecanizate) ; totodată, se poate resimți la coborîre și o cedare a rezistenței acumulate în sunetul mai acut, deci un pas spre calm. Cel mai bine o resimte cîntărețul, al cărui instrument este mai sensibil ca oricare altul la aceste diferențe de acuitate. Dar și în cazul instrumentelor cu tastatură (despre care auditorul are impresia că le-ar fi indiferent dacă urcă sau coboară ori dacă parcurg spații mari sau mici) se poate remarca menționata cedare a rezistenței la intervalele coborîtoare. Așa se explică și sesizarea drept cadență autentică a des întîlnitei progresii coborîtoare de cvintă (de la dominantă la tonică) și pe care vocea din bas o execută în cele mai uzuale cadențe — cu totul independent de situația și de cerințele instrumentale.
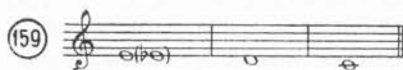
Intervalul coborîtor nu este eficient, datorită tendinței sale de rezolvare și dispariție ; din el nu se dezvoltă nimic. În schimb, intervalul

suitor duce la dezlănţuirea forţei executantului, în timp ce rezistenţa spaţială şi temporală, ce se cere biruită, descătuşează energiile şi exercită un efect de tensiune şi înviorare asupra auditorului. Acest efect se amplifică o dată cu mărirea spaţiului, mai ales (ca şi în cazul precedent) la cîntat, precum şi la acele instrumente care cer un efort fizic şi spiritual mai intens decît instrumentele cu tastatură.

Principiul structural melodic, conform căruia intervalul suitor provoacă tensiune, iar cel coborîtor destindere, este zădărnicit de către tendinţa armonică spre coeziunea sunetelor. Şi anume, dacă progresia suitoare sau coborîtoare are loc în cadrul unui acord ţinut, în aşa fel ca atît punctul de pornire, cît şi cel final să fie cîte un sunet al aceluiaşi acord, nu se poate realiza nici senzaţia de încordare şi nici cea de relaxare. Chiar şi salturi intervalice mai mari îşi pierd eficienţa în aceste condiţii. Intervalele care trebuie depăşite în cazul acesta sînt deja prefigurate în cadrul acordului ţinut pe loc, chiar dacă sunetul final al saltului va fi perceput ca un nou sunet acordic. Ca atare, biruirea spaţiului nu necesită efort şi deci nu va exercita nici asupra auditorului acel farmec pe care-l realizează aşteptarea împlinită prin progresia către un sunet străin de acord sau modificarea de acuitate ce apare uneori simultan cu modificarea acordului.
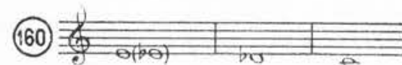
Este imposibil să putem cuprinde teoretic toate progresiile intervalice imaginabile în domeniul nostru sonor ; ar fi prea mult chiar dacă am vrea numai să cercetăm proprietăţile tuturor intervalelor suitoare şi coborîtoare din cuprinsul unei singure octave. Ne vom limita deci la spaţiul unei cvinte. În spaţii mai extinse decît acesta, fie că se va produce o supratensionare a raporturilor valabile şi în cuprinsul cvintei, fie că intervalele mai mari se vor divide în aşa fel ca, pe porţiuni, să se respecte procesele pe care le vom constata în cadrul terţelor şi cvartelor. De asemenea, ne vom limita la analiza intervalelor coborîtoare. Dacă dorim să cunoaştem efectul progresiei suitoare, nu avem decît să transformăm minusul rezultatelor obţinute într-un plus. Avem însă în vedere că mişcarea intervalică este foarte subordonată ritmului. În felul acesta, rezultatele normale şi neritmate ale cercetării noastre îşi pot schimba semnificaţia în practică, şi anume, în funcţie de durată şi amplasare în cadrul măsurii.

Succesiunea *mi* (*mi bemol*) — *re* — *do*, cea mai uzuală împărţire a terţei coborîtoare :
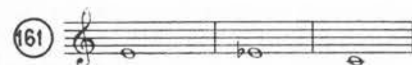


conectează — conform legii seriei 2 — pe *mi* (*mi bemol*) la *do* ; însă *re*, luat ca ax, compensează în aşa măsură forţele, încît talerul din

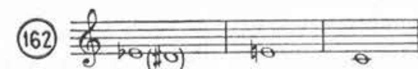
dreapta al balanţei nu este chiar atît de grăbit să atingă pămîntul. Sunetul *mi* (*mi bemol*) îşi menţine aci o parte din propria-i vigoare. Însă aceasta va dispare de îndată ce *re* va fi înlocuit prin *re bemol :*
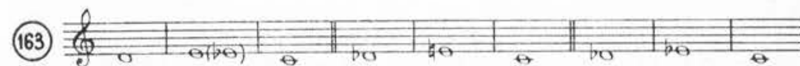


Prin funcţionalitatea sa de sensibilă, sunetul *do* este atît de întărit, încît *mi* (*mi bemol*) va apărea ca un simplu satelit al său. În succesiunea *mi* — *mi bemol* — *do :*



legătura cu *do* este la fel de puternică. Întrucît terţa apare sub două forme (menţionînd că progresia de la terţa majoră la cea minoră se consideră — conform valorilor intervalice ale seriei 2 — drept diminuare valorică), ea îşi va pierde forţa absolută şi nu se va putea împotrivi vigorii de fundamentală a lui *do*. În succesiunea *mi bemol* (*re diez*) — *mi* — *do* se realizează o corectare valorică a terţei :
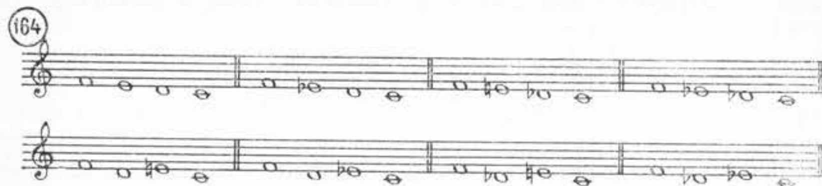


însă şi aici ataşamentul faţă de *do* este foarte puternic, întrucît *mi bemol* (*re diez*) apare ca apogiatură faţă de terţa mare mai valoroasă, pierzîndu-şi astfel orice independenţă. Cazul este similar (deşi în mai mică măsură) şi la *re* — *mi* (*mi bemol*) — *do*.

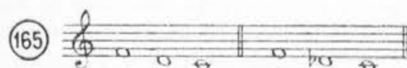


La succesiunile *re bemol* — *mi* — *do*, sau *re bemol* — *mi bemol* — *do*, sunetul *re bemol* are semnificaţia unei apogiaturi a lui *do*, la relaxarea căruia se intercalează *mi* sau *mi bemol*. În toate aceste cazuri, terţa *mi* sau *mi bemol* este subordonată lui *do*. Din asta rezultă că nu este posibilă ştirbirea efectului armonic al intervalului de terţă (indiferent de forma sub care apare) prin mijloace pur melodice. Dacă vrem să micşorăm acest efect, trebuie să apelăm la ritm.

În exemplele următoare, cvarta ne apare divizată din punct de vedere melodic :
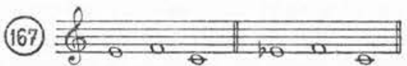


Valoarea ei față de puternica terță armonică *do — mi* sau *do — mi bemol* nu depășește pe aceea a unei apogiaturi ; ultimele patru succesiuni de sunete pot fi considerate drept înlănțuirea a două terțe, din care ar rezulta progresia de trepte *re — do* sau *re bemol — do*. Pentru ca cvarta să-și dobîndească independența, ar trebui terța slăbită prin mijloace ritmice sau chiar împiedicată să apară. Cvarta își cîștigă destul de bine drepturile prin succesiunile *fa — re — do* și *fa — re bemol — do* :



Oricum însă, trebuie ținut seama de valoarea ritmică redusă a lui *re* sau *re bemol* ; altminteri, terța *fa — re (fa — re bemol)* și-ar revendica din nou poziția, producînd încă o dată progresia de trepte *re* (*re bemol*) — *do*. Chiar și succesiunile *re — fa — do* și *re bemol — fa — do:*



permit — în cazul unor durate reduse ale lui *re* sau *re bemol* — o reliefare bună a cvartei. Terța devine aproape inofensivă atunci cînd este folosită exclusiv pentru confirmarea cvartei ; acest lucru se obține prin așezarea ei ca apogiatură a cvartei : *mi — fa — do* și *mi bemol — fa — do* :
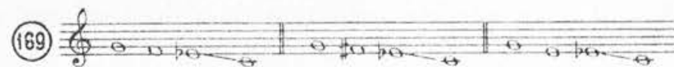


Împărțirea în secunde a tritonului nu ridică probleme. Ne amintim de caracteristicile sale, descrise în *secțiunea III*, după care rolul său ar fi acela de a apărea întotdeauna fie în înlănțuirile acordice, fie ca funcțiune melodică subordonată (apogiatura).
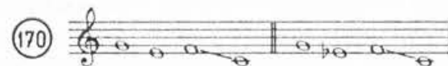
Împărțirea cvintei în secunde coborîtoare ne va da întotdeauna trisonul major sau minor, cu accentuarea diferită a unuia din componentele acestuia :



Succesiunea *sol — fa — mi . . . do* scoate în evidență terța *mi*, în timp ce *sol — fa diez — mi . . . do* reliefează cvinta, întrucît *fa diez* se desprinde greu de *sol*, datorită tensiunii sale semitonice. Același lucru (însă într-o formă mai accentuată) ni-l arată și *sol — fa — mi bemol . . . do* față de *sol — fa diez — mi bemol . . . do* :



În succesiunea *sol — mi — mi bemol . . . do*, sunetul *mi bemol* cîștigă importanță prin faptul că terța majoră apare ca o apogiatură față de terța mică, datorită mișcării valorice deja arătate cu ocazia împărțirii terței. În succesiunile *sol — mi — fa . . . do și sol — mi bemol — fa . . . do* :



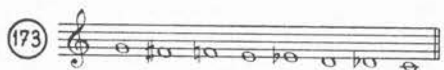
există pericolul pentru cvintă de a-și pierde valoarea, devenind fie component al terței *mi — sol* (*mi bemol — sol*), fie apogiatură a cvartei *fa* (cu intercalarea lui *mi* sau *mi bemol*). Dacă vrem ca cvinta să fie cît mai pregnantă, se cere să-i adăugăm o apogiatură (*fa — sol . . . do, fa diez — sol . . .do, la bemol — sol . . . do, la — sol . . . do*) :



Tot astfel este întărită şi fundamentala prin adăugarea unei apogiaturi (*re — sol . . . do, re bemol — sol — . . . do*) :



Într-un pasaj integral cromatic, toate aceste diferenţe tensionale atît de delicate vor fi distruse prin aglomerarea de secunde mici :



Ca atare, împărţirea cromatică în secunde are valoarea cea mai redusă.

Acest proces mecanic interior al intervalelor mici, arătat pe scurt aici, trebuie cunoscut de fiecare prin exerciţii şi experienţă. Cine va considera necesar să calculeze efectul secundelor şi într-o altă împărţire intervalică din cadrul octavei, o poate face după reţeta indicată. Se cere însă, pe lîngă experienţă, şi un simţ muzical foarte sănătos, care să conducă neabătut prin labirintul de nenumărate posibilităţi intervalice ; şi socot că acest lucru este mai important chiar decît cel mai minuţios calcul.

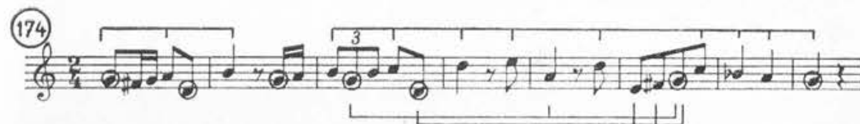
5

Progresia de secunde
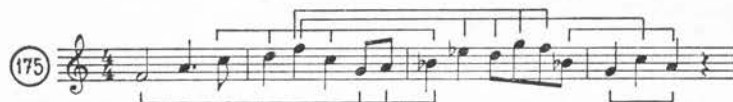
Oricît de important ar fi rolul migălos al secundelor în chip de liant între sunetele de importanţă armonică ale unei melodii, ele nu-şi vor dobîndi însă o poziţie precumpănitoare decît în clipa în care vor deveni îndrumătoarele desfăşurării melodice. Ele reglementează duratele şi acuităţile seriei melodice de sunete, reprezentînd astfel contrastul şi completarea progresiei de trepte, aceasta din urmă constituind firul director al corelaţiei acordice din sînul melodiei.

Orice melodie se compune din sunete proeminente şi subordonate. Ca proeminente avem în primul rînd fundamentalele micilor grupări acordice, aferente corpului melodic. Acestea contribuie, în esenţă, la rînduirea progresiei de trepte şi au fost deja tratate aici ca fiind principiul ordonator al acestei progresii. Dar în interiorul unei melodii mai există şi alte sunete principale, de importanţă *specific melodică*. Printre acestea, putem considera, fără îndoială, şi fundamentalele acelui colier de serii acordice ; însă mai importante sînt acele sunete care se află situate în anumite puncte mai semnificative ale melodiei : punctele culminante,

sunetele din registrul cel mai grav, precum şi acele locuri care devin deosebit de pregnante, fie datorită ritmului, fie pe altă cale. Legea fundamentală a acestei arte, care este elaborarea melodică, ne spune că o desfăşurare convingătoare de acest fel este realizabilă numai atunci cînd punctele principale ale melodiei se deplasează în secunde. Prin *progresia de secunde* vom înţelege acea linie care se obţine prin mişcarea de la un punct culminant la altul, de la un sunet grav la altul, precum şi de la un sunet principal de accentuare ritmică la altul asemănător — totul însă, fără a se ţine seama de părţile melodice intermediare de valoare mai redusă. O astfel de progresie se realizează lesne. Să parcurgem lent o melodie şi să ascultăm cu atenţie punctele proemiente de acuitate. Aproape fără nici o contribuţie specială din partea noastră, progresia de secunde se va desprinde de desfăşurarea melodică generală :
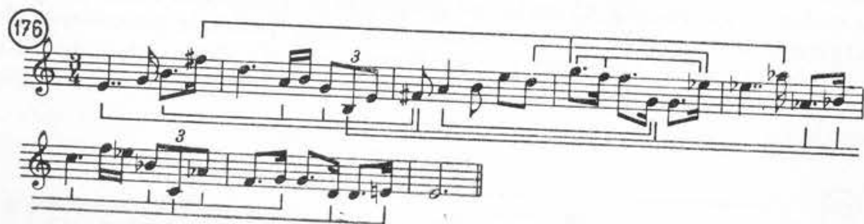


Melodiile de structură simplă vor prezenta şi o alcătuire corespunzătoare, la fel de simplă, a progresiei de secunde. Ea va consta, în cazul acesta, dintr-o singură succesiune de secunde, mari sau mici, suitoare sau coborîtoare, şi în cel mai fericit caz un început rudimentar pentru formarea de noi progresii de acest fel. Dar progresiile de secunde se înmulţesc o dată cu complicarea structurii melodice, cu aglomerarea racordărilor armonice intrinseci, cu lărgirea ambitusului, precum şi cu amestecul de progresii intervalice mai mari sau mai mărunte. În felul acesta, o melodie astfel concepută poate prezenta trei, patru sau chiar mai multe progresii de secunde, în mod simultan :
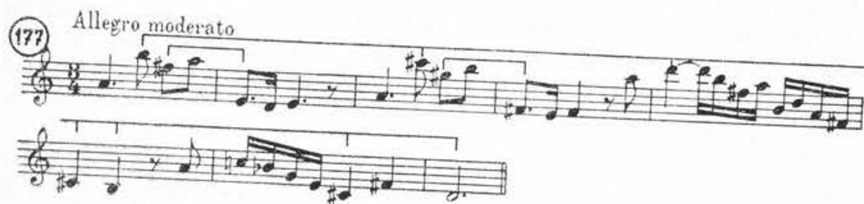


Fiecare din ele poate decurge cu totul independent, fără vreo conectare la progresia următoare. Nu este însă un lucru necesar ; progresiile pot fi înmulţite sau rărite, pot fi îmbinate sau divizate. Cu cît vor evolua mai elastic şi mai neforţat, cu atît va decurge şi melodia mai neted şi mai firesc. De un real ajutor în sensul acesta sînt sunetele situate în

afara progresiilor de secunde, invariabile ca acuitate și care se repetă de numeroase ori la intervale scurte de timp, împiedicînd o desfășurare prea bogată și încîlcită a progresiilor de trepte ce evoluează în sens diferit. (Vezi notele încercuite din ex. 174.) Nu se poate stabili nici o regulă obligatorie privind distanța în timp a punctelor melodice pregnante care formează progresia de secunde. Uneori, aceasta este parțial constituită din sunete în succesiune nemijlocită ; alteori, secundele unei progresii se află despărțite prin spații mai mari :



Ca peste tot, exagerarea este dăunătoare și aici. O aridă deplasare în sus sau în jos a punctelor culminante (și încă în intervale de timp egale) răpește auditorului orice senzație de încordare pe care i-ar ofer-i-o progresia de secunde cu desfășurare neașteptată.

Sînt posibile și transpuneri la octavă în cadrul progresiei de secunde. În loc de mișcarea de secunde poate apărea deci și o septimă sau o nonă :
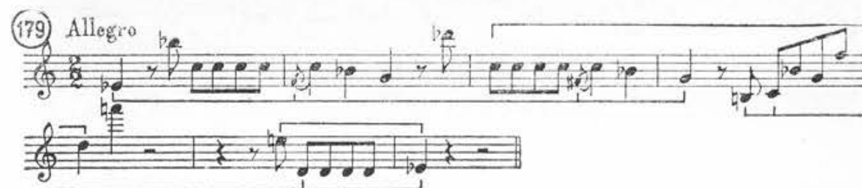


Aceasta survine la melodiile în care spațiul de una sau mai multe octave este completat prin grupuri acordice cu deosebită vigoare de liant armonic. Corelația rezultată din figurația acordică este atît de puternică, încît reluarea firului progresiei de secunde într-o altă octavă se sesizează fără nici un efort. Tot astfel și o melodică săltăreață permite, chiar și fără conectare acordică, transpunerea la octavă a progresiei de secunde ; ce-i drept, acest caz nu este prea frecvent.

În anumite cazuri excepționale, desfășurarea punctelor melodice proeminente deviază de la regula secundelor. Mai ales atunci cînd un component melodic ce trebuie interpretat drept figurație acordică depășește, ca acuitate sau gravitate, sunetele din preajma sa :



Și aici, coeziunea armonică a figurației acordice va asigura unitatea întregului complex, indiferent dacă punctul ce depășește seria secundelor se află la o terță, la o cvartă sau la un interval și mai mare față de acestea. În fine, în punctele melodice proeminente, se pot afla și sunete din afara acordului, neîncadrîndu-se în progresia de secunde, atunci cînd nevoia de expresivitate foarte încordată solicită atenția concentrată asupra unor astfel de sunete pregnante în anumite puncte :
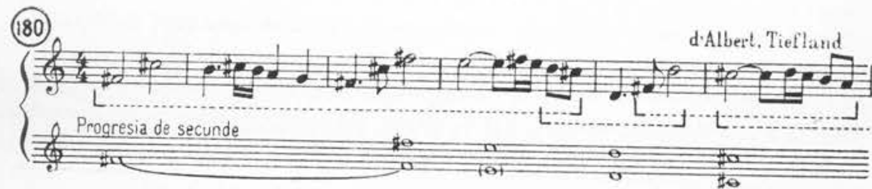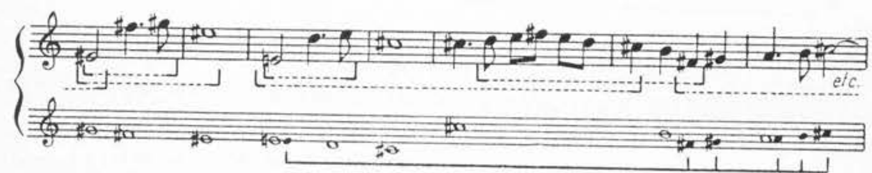


Cînd figurația acordică perfect sesizabilă poate străpunge spațiul melodic marcat de progresiile de secunde, fără a tulbura aspectul general, se poate afirma că progresia melodică de trepte va veni în conflict cu progresia de secunde. Armonia cuprinsă în cadrul melodiei (să-i spunem „eflorescență armonică" născută din progresia de trepte) se poate contura atît de suveran, încît să nu mai necesite constituirea unei progresii de secunde. Într-o astfel de melodică aproape neliniară, cu totul avizată elementului acordic, progresia de trepte va deveni unicul factor ordonator al desfășurării melodiei. Dacă amplele grupări acordice ale unei astfel de melodici permit totuși constituirea unei progresii de secunde, o atare progresie va beneficia de o libertate mai largă : ea poate vădi secțiuni mai abrupte, poate fi frîntă într-un punct acordic dat, spre a reîncepe într-o altă poziție — totul fără a îngreuna cîtuși de puțin înțelegerea unor astfel de puncte.

6
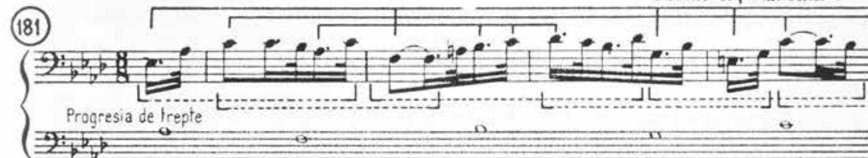
Încheiere
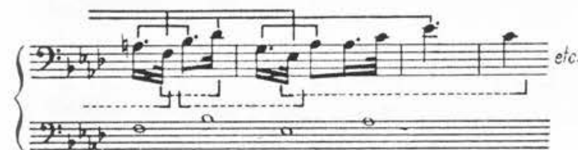
Am ajuns la capătul considerațiilor noastre privind structura melodică. Ce foloase aduc progresiile melodice de trepte (precum și cele de secunde) compozitorului? Ele sînt indispensabile în analizarea unor melodii date. În asemenea cazuri, se va proceda întotdeauna la stabilirea conținutului armonic (ca fiind componentul cel mai brut), extrăgîndu-se în prealabil progresia de trepte. Apoi se vor căuta progresiile de secunde. Se va vedea astfel că există melodii drăguțe și plăcute, avînd o progresie de trepte satisfăcătoare, însă a căror progresie de secunde se arată defectuoasă, datorită desfășurării neinteresante, precum și a lipsei de tensiune și surpriză sau a construcției neplănuite:





Asemenea melodii nu vor exercita asupra auditorului mai mult decît o anumită impresie plăcută. Alte melodii însă, și mai ales acelea care tind către o caracteristică strict lineară, posedă o progresie de secunde bine elaborată, avînd, în schimb, o progresie de trepte defectuoasă. Prin ele, ascultătorul va fi cuprins de neliniște, întrucît va putea anevoie urmări grupările armonice de înlănțuire neprecisă. Însă acele melodii, bine delimitate și echilibrate, a căror desfășurare dezlănțuie senzația unei fericite satisfacții:
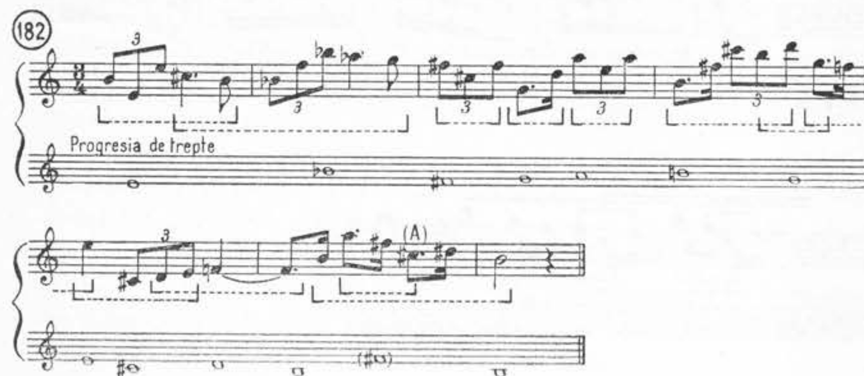




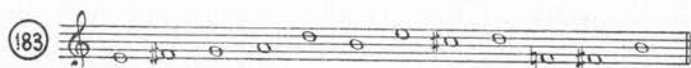
vor prezenta ambele progresii într-o compensare frumoasă. Succesiunea complexelor armonice este convingătoare, întrucît se bazează pe o progresie de trepte logic dezvoltată, în timp ce desfășurarea melodică îl conduce pe ascultător de-a dreptul la locurile intenționate de compozitor. Totodată, și progresiile de secunde sînt un indicator care nu-l abat de la calea unei audiții bine direcționate. Ambele progresii sînt astfel dispuse încît nu se stînjenesc reciproc.

Dar nu numai pentru analiză, ci și pentru munca efectivă componistică, calculul progresiilor de trepte și secunde este de un real ajutor pentru creator. Cît de frecvent este cazul cînd o temă, bazată pe o inspirație fericită, nu vrea să ia forma dorită de compozitor. El încearcă în toate chipurile, găsind unele locuri care nu vor să se amelioreze nici printr-o inspirație mai bună și nici prin cea mai asiduă finisare. Atunci cînd va realiza concordanța, acele locuri nu se vor mai potrivi în coeziunea melodică — iar dacă o astfel de coeziune este totuși atinsă, detaliile vor fi defectuoase. Or, pentru a afla cauza acestei îndărătnicii a sunetelor, el nu are decît să aplice dimensiunile-etalon ale progresiilor de trepte și de secunde. Fie că progresia de trepte îi va arăta că desfășurarea este stînjenită printr-o greșită succesiune armonică, fie că va găsi în progresia de secunde anumite goluri, fisuri sau chiar o conducere greșită, care să nu permită desfășurarea liniei. Modificînd acuma sunetele în locurile respective, în așa fel ca progresia de trepte și cea de secunde să capete un curs mai bun, tema va dobîndi dintr-o dată o conformație mai convingătoare.

Un exemplu ne poate ilustra acest proces. Să presupunem că un compozitor ar fi inventat următoarea melodie :
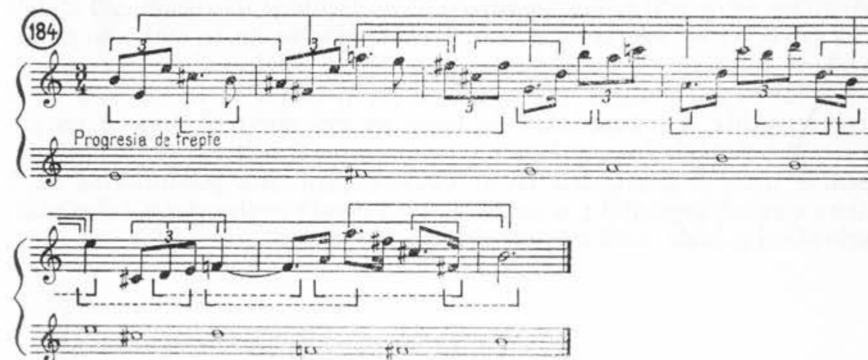


Unora poate să le placă, altora nu — şi făcînd abstracţie de orice fel de consideraţii bazate pe simplul gust personal, este o melodie aşa cum o întîlnim destul de frecvent astăzi. Ce-i drept, ea este smulsă din contextul ei şi nici nu-i cunoaştem scopul precis. Este oricum posibil să aibă de îndeplinit o misiune cu totul specială, trebuind deci să prezinte tocmai forma aceasta, şi nu alta ; probabil însă că nu este cazul aici. Judecată ca melodie, succesiunea de sunete este greşită. Progresia de trepte nu este bună, fiind prea legată, la început, prin acordul tritonic *mi — si bemol — fa diez*. Mai încolo, devine utilizabilă ; însă ne întrebăm totuşi dacă este cazul să acordăm atîta spaţiu centrului tonal *sol* (care se întinde între sunetele 2—6 ale progresiei de trepte), precum şi dacă puternica înlănţuire acordică *si — sol — mi — do diez* (sunetele de la 6—9) trebuie neapărat menţinută. Progresiile de secunde se află, şi ele, în proporţie foarte redusă ; ele nu sînt suficiente spre a oferi ascultătorului senzaţia unei conduceri melodice ferme. Să corectăm acuma progresia de trepte (fără a intra în amănuntele procesului de lucru), în aşa fel ca să obţinem forma următoare :



şi să introducem şi cîteva progresii de secunde (lucru realizabil pe diferite căi ; cea preconizată aici este doar una din ele), obţinînd astfel o

melodie care, deşi foloseşte aceleaşi motive ca şi modelul ei iniţial, este totuşi mai bine construită din punct de vedere armonic şi melodic, fiind deci mai convingătoare pentru auditor :



Conform unei păreri născute dintr-o defectuoasă manieră de lucru în artă, adevăratul creator poate să facă oricîte „greşeli" ar dori ; acestea şi-ar avea, şi ele, rostul lor şi ar fi, chipurile, mai bune decît multe lucruri „corecte". Se afişează, astfel, un aer protector care acordă muncii artistice o libertate ce nu corespunde întru nimic preţioasei opere umane. În felul acesta, compoziţia, poezia şi pictura ar fi preocuparea ideală pentru neştiutori de tot felul şi oricine care şi-ar tulbura prospeţimea prin cunoştinţe tehnice corespunzătoare ar fi de compătimit. Dar lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Ceea ce se cheamă în mod curent „greşit" se referă numai la insuficientele noţiuni privind disciplina de scriitură, care reprezintă un etalon minim pentru capacitatea unui compozitor. Căci, în fond, cu privire la progresiile de trepte şi de secunde, nimeni n-ar trebui să inventeze şi să scrie „greşit", atunci cînd porneşte de la intenţia de a se face înţeles în cea mai mare măsură de către pubicul auditor prin muzica inventată şi scrisă de el. Nimeni nu mai poate contesta faptul că materia predată aici este mai cuprinzătoare decît cea de pînă acuma ; iar faptul că ea se poate aplica la fel de bine atît stilurilor trecute, cît şi muzicii timpului nostru este pe deplin dovedit prin aplicaţiile efectuate asupra fiecărui gen de muzică în parte. Obiecţiunea că muzicienii trecutului, neavînd habar de progresii, erau totuşi creatori desăvîrşiţi nu este nicidecum un argument împotriva metodei mele — din contra, ea este cea mai bună confirmare a justeţii fireşti a tratatului nostru. Dacă s-ar mai găsi astăzi compozitori care să poată folosi impecabil imensul material sonor, fără a cunoaşte prescripţiile de lucru redate aci şi fără a se bizui pe lucrările existente ale unor oameni

mai înţelepţi, atunci fie ei lăudaţi şi invidiaţi. Altora le va fi cu siguranţă binevenit ajutorul ce rezultă din aceste pagini. Dar dacă un netalentat s-ar referi exclusiv la cunoştinţele sale, fără a poseda în munca sa şi o înzestrare de la natură, atunci nu va găsi nici un fel de folos în elaborarea celor mai frumoase progresii de trepte şi de secunde. Totul la el va fi *corect* — dar şi de prisos. Din totdeauna au existat numeroase reguli de meşteşug, iar aici s-au mai adăugat altele noi. Acela care le va stăpîni în aşa măsură încît să poată lucra cu ele la fel de uşor ca şi cu prescripţiile sale anterioare de lucru va descoperi că a făcut un pas ferm către desăvîrşirea scriiturii ; dar nu va fi atît de lipsit de înţelepciune încît să presupună că ar dobîndi prin asta posibilitatea de a realiza eternul imposibil : o operă de artă creată exclusiv din frămîntări cerebrale şi calcule, fără a fi izvorîtă din entuziasm.

SECŢIUNEA VI
Analize

Exemplificările ce urmează (precum și disecarea mecanismului lor) sînt menite să ne arate că prin metoda expusă în prezenta lucrare poate fi cuprinsă, în mod analitic, muzica tuturor stilurilor și a tuturor timpurilor. Din nefericire însă, avantajele acestei metode pentru creația compozitorului nu pot fi arătate într-un mod la fel de pregnant ca și argumentarea teoretică — ele se vor vădi de-abia în munca propriu-zisă, axată pe directivele care pornesc de aici. Or, în sensul acesta, materialul didactic cuvenit urmează a ne fi oferit în partea de exerciții, întregind-o pe cea teoretică.

După parcurgerea *secțiunilor* precedente, socot că cititorul nu va mai întîmpina nici un fel de dificultăți la studierea analizelor ce urmează și nici la valorificarea lor. El va ajunge, în schimb, la unele concluzii de alt ordin. Și nu este rău așa ; căci am consemnat întotdeauna doar o singură alternativă posibilă, din toate. În afară de asta, partitura unei compoziții constituie numai redarea unui meșteșug aferent *operei de artă*, operă al cărei farmec nu constă atîta în precizia științifică, cît în capacitatea ei de a trezi în sufletul auditorului — pe lîngă emoția artistică propriu-zisă — înțelegere și un grad oarecare de apreciere a celor audiate. Chiar în cazul celei mai perfecte înțelegeri de structură a operei de artă, aprecierile auditorilor nu vor coincide niciodată pe deplin între ele.

În cadrul exemplificărilor, am adăugat simbolurile ajutătoare pentru sunetele străine de acord, explicitînd astfel relațiile armonice. Iar din acestea, va reieși calculul povîrnișului și al progresiei de trepte. În aceasta din urmă, au fost indicate și sensibilele, astfel ca progresia de la fundamentala unui acord netritonic la sensibilă și viceversa să apară

sub forma unei mici linii de legătură. Dacă însă, în interesul conducerii vocilor, sensibila este nevoită să părăsească sau să atingă octava fundamentalei respectivului acord netritonic (şi *nu* fundamentala însăşi), atunci această octavă este notată între paranteze :

1. DIES IRAE — Analiză melodică

Progresia de trepte

Progresia de secunde

Ar părea poate ciudat faptul că am cuprins în analiza noastră o muzică ce nu cunoscuse niciodată pînă acuma asemenea încercări, nici în practică şi nici în domeniul ei teoretic. Desigur că nimeni nu s-ar gîndi să conteste faptul că în aceste compoziţii de cea mai lineară factură n-ar fi cuprinse şi grupuri acordice, cu sau fără voia creatorului. Însă dorinţa de cunoaştere a corelaţiilor logice ţinînd de aceste grupuri ne îndreptăţeşte la aplicarea unui procedeu de calcul privind progresiile de trepte. În ce priveşte reprezentarea progresiei de secunde, aceasta credem că nu va trezi nici un fel de obiecţiune.

2. GUILLAUME DE MACHAUT. Ballada „Il m'est avis" — Analiză generală

Ⓐ Analiză melodică

1 Vocea principală

2 Progresia de trepte

3 Progresia secundelor

Ⓑ Analiză armonică

4 Cele două voci supraordonate

5 Povîrniş

6 Progresia de trepte

7 Tonalitatea

Vocea principală, prevăzută în original cu text (respectiv, a doua de sus), constituie un mers melodic în trepte alăturate, întrerupt de salturi foarte rare. Ea este de așa manieră legată — din punct de vedere armonic — de sunetul central *do*^{1}, încît *progresia ei de trepte* vădește o frumoasă alternare de cvinte și cvarte viguroase, cu secunde puternic melodice și terțe cu proprietăți de conexiune acordică. *Progresia de secunde* apare cam sărăcăcioasă la prima vedere. Însă la o cercetare mai atentă, se poate constata că frecventa revenire a secundei *re*^{1} — *do*^{1}, ca și etapa ei de creștere, *mi*^{1} — *re*^{1}, (măsurile 10 și 11) se bazează pe un calcul înțelept : în felul acesta, melodia este pusă în mișcare pe îndelete, apoi îmbogățită — în desfășurarea ei ulterioară — printr-un bogat material motivic (în continuarea exemplificării de mai sus), spre a se dezlănțui în refren sub forma unei exuberanțe plină de viață. Vedem deci că progresia de secunde reprezintă un procedeu de artă, precis determinat de scopul urmărit, și aplicat în mod deliberat pentru desfășurarea melodiei — în ciuda influenței inhibitoare pe care ar putea-o avea, la început, frecventa repetare a două sunete.

Desigur că nu este cazul să luăm drept etalon o asemenea muzică timpurie — mai cu seamă pentru melodia zilelor noastre, atît de hipertrofiată de expresivitate. Este o muzică simplă ca structură și factură, permițînd însă — tocmai datorită acestui fapt — o marjă mai largă desfășurării *armonice*. Lucrul acesta nu reiese din distribuirea structurală a treptelor ; *progresia de trepte* a armoniei se limitează, în ansamblu, la fixarea centrului tonal *do* (printr-un mers ferm și prin viguroasa accentuare a subdominantei lui *do*) — după care modulează spre *fa* și revine la *do*. Dar este de-a dreptul uluitor ce lupte intestine sînt capabile să se desfășoare între armonie și melodie pe acest suport atît de solid. Aglomerări perpendiculare de sunete străine de acord (și încă din cele mai îndrăznețe), paralelisme de cvinte, septime sau secunde — toate acestea constituind elemente pe care le putem reconsidera, astăzi de-abia, ca fiind juste și frumoase. Căci de-abia astăzi ne-am redobîndit acea capacitate care se pare că era extrem de răspîndită în timpul lui Machaut, și anume, de a putea disocia — chiar în cadrul audiției — elementele de scriitură melodice și armonice, precum și de a le echilibra reciproc. Concepem această muzică drept o paralelă, un pandant fidel al arhitecturii gotice a timpului, epocă în care elementele structurale — corespunzînd alcătuirii armonice a baladei noastre — se află descoperite într-o simplitate din cele mai elementare, în timp ce broderiile auxiliare de completare (respectiv sunetele străine de acord) se revarsă într-o abundență aproape covîrșitoare asupra noastră.

Povîrnișul armonic dintre acordurile principale este abia perceptibil în acest gen de lucrare, plină de miniaturi decorative ; el va fi marcat în exclusivitate de diferența valorică minimă existentă între acordurile din I_1 și I_2. Dar trăsătura de unire cu muzica timpurilor următoare se vădește cel mai bine în *supraordonarea celor două voci*. Ea este tensionată în mod rafinat, intervalele sînt repartizate cu multă înțelepciune. A se observa numai cîtă liniște se creează prin octavele paralele dintre măsurile 5 și 6, și totul pentru reliefarea, cu atît mai accentuată, a cadenței puternic încordate cu paralelismul ei de none (măsura 7). Aceeași imagine o avem și la sfîrșitul exemplului nostru, unde calmul măsurilor 13 și 14 (justificat prin octava *mi* — *mi*^{1}) este din nou tulburat, prin cadențare, în ultimele două pătrimi ale măsurii 14 — de data aceasta însă prin conducerea paralelă și supratensionată a septimelor.

3. JOH. SEB. BACH, Invenţiune la trei voci (fa minor)

Analiză armonică

Povîrniş

Progresia de trepte (fără sensibile)

Tonalitatea

*) În cazul pauzelor, se va considera de fiecare dată sunetul anterior acestora ca determinant pentru armonie, întrucît pauza nu întrerupe sensul armonic, ci doar desfăşurarea temporală.
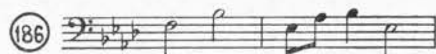
Această piesă este un adevărat caleidoscop armonic. Ascultătorul este încontinuu pus în faţa unei alternative de audiţie: acorduri independente sau sunete subordonate, străine de acord. Numai în felul acesta pot fi explicate aici, într-un stil de corelaţii acordice simple, alcătuiri atît de izbitoare ca aceea de *La* într-un *fa minor* (respectiv *do minor*) al măsurii 4, precum şi punctele ulterioare de rezonanţă similară. Nesiguranţa artificial creată merge atît de departe, încît deja de la prima măsură auditorul nu mai poate sesiza intenţia adevărată. Urmărind structura vocii superioare, el va fi înclinat să perceapă nota cea mai acută a motivului iniţial de trei sunete drept apogiatură, iar pe *sol*¹ şi *la*¹ din prima măsură, ca destindere. Însă datorită vocii inferioare, tensiunea întîrzierii este plasată pe a patra optime, ceea ce transformă ultima optime a măsurii într-un sunet de schimb, continuîndu-se cu efect de întîrziere în prima optime a măsurii a doua, în ciuda pauzei. Însă în măsura a treia, apar raporturile iniţiale mult aşteptate, întrucît optimile 3 şi 7 pot fi interpretate aici efectiv drept apogiaturi. În măsura 7, auditorul este din nou nevoit să-şi schimbe părerea, întrucît în punctele critice se află, de fiecare dată, sunete acordice. Şi acest joc se repetă de-a lungul întregii piese.

Cuprinderea mai sumară a proceselor armonice este totuşi posibilă în decursul audiţiei, iar aceasta va duce la interpretarea unui număr şi mai mare de sunete ca fiind străine de acord.

Astfel, pentru măsurile 3 şi 4 ar rezulta următoarea progresie de trepte:

(185)

iar pentru măsurile 9 şi 10 :



La *povîrnişul armonic* se poate vedea, în toată amploarea, nesiguranţa în care este transpus auditorul. În afară de intervalele aglomerate cu efect armonic ţinînd de subgrupa acordică I, asistăm la o unduire fără sfîrşit. Diferenţele tensionale ale valorilor acordice sînt minime ; rareori se foloseşte mai mult de un singur acord din II. Trebuie menţionat că acordurile din VI nu înseamnă o sporire neaşteptată de tensiune ; datorită incertitudinii lor, ele se încadrează perfect în mediul înconjurător, nereuşind să încordeze desfăşurarea armonică în măsură mai mare decît un acord din II. În schimb însă, tensiunea necesară este asigurată prin agitata *progresie de trepte*. A se vedea numai cît de bine sînt exploatate raporturile de înrudire în cadrul centrului tonal *Fa* din măsurile 5—9. Multiplele alternative de interpretare a desfăşurării acordice, continua oscilare între acorduri de minimă diferenţă tensională, precum şi progresia de trepte, elaborată cu toate resursele înrudirii — toate acestea se compensează prin marele calm şi deosebita siguranţă a *structurii tonale*. Într-adevăr, aici se folosesc aproape exclusiv viguroasele progresii de başi aparţinînd unor sunete foarte înrudite. Zone largi de fundamentale armonice formează baza alternanţei continui a tuturor elementelor structurale, alternanţă ce apare în desfăşurarea sonoră direct sesizabilă. Contrastul dintre acest calm al fundalului şi neliniştea nervoasă a materialului acordic constituie un farmec din cele mai deosebite ale piesei.

Supraordonarea celor două voci participă şi ea în această configuraţie agitată a primului plan. Ea corespunde întru totul celor două voci extreme, este uşor controlabilă şi nu necesită o menţionare specială în exemplificarea noastră.

4. RICHARD WAGNER, Tristan şi Isolda (Preludiu) Analiză armonică şi melodică

1 Povîrniş

2 Cele două voci supraordonate

3 Progresia de trepte

4 Tonalitatea

Poco rall. — rit — a tempo

Analiză melodică

5 Progresia de trepte

6 Progresia secundelor

Preludiul la *Tristan* constituie unul din cele mai frumoase exemple de elaborare a *celor două voci supraordonate*. Să observăm doar felurile de intervale ce se încadrează între cele două linii extreme ale procesului armonic și vom constata cu uimire în ce mod au fost contrapuse reciproc valorile tensionale ale intervalelor. Începînd deja cu primul acord (măs. 2), principiul de elaborare apare evident : după terța mică (în notație, secundă mărită) urmează terța mare în chip de destindere sonoră. După aceea însă, în intervalul tritonic al primei optimi din măsura 3, armonia se retensionează brusc, spre a se relaxa cu totul în cvinta următoare. În același mod admirabil se desfășoară pînă la capăt calculul tensional al vocilor extreme supraordonate — după cum o dovedește fragmentul reprodus.

În același fel magnific sînt tratate *povîrnișul și progresia de trepte*. Repartizarea tensiunilor acordice produce o alternare bine echilibrată a acordurilor stridente cu cele suave, acorduri cu triton cu acorduri din A. Pe deasupra, această unduire armonică renunță aproape cu desăvîrșire la acordurile supratensionate ale subgrupei IV. În progresia de trepte, atît fundamentalele cît și sensibilele sînt conduse în mod exemplar. La analiza treptelor, prima măsură este tratată printr-o anacruză în chip de figurație intervalică, mai cu seamă că urechea face de la sine legătura între sunete. O tratare corespunzătoare cunosc și măsurile 5, 8 și 9. La măsura 9, sunetul *re*[1] al măsurii 8 trebuie inclus în calcul, rezultînd astfel, pentru *la*[1] din măsura 9, treapta *re*[1]. Acordul de cvartă și sextă din măsura 18 are un caracter atît de pasager, încît ne putem permite să-i considerăm basul drept fundamentală, întocmai ca în cazul cadenței uzuale dinaintea trisonului de dominantă. Lucrul se repetă și în măsura 32.

Trebuie remarcat, cu ocazia *analizei tonale*, că sunetele treptelor din infrastructura acordurilor tritonice trebuie considerate drept dominante ale unei tonici plasate în registrul grav. În felul acesta, rezultă pentru primele trei măsuri centrul tonal *La*, iar pentru măsurile 5—7, sunetul central *do*. Dacă racordăm acuma sunetele centrale ale diferitelor zone tonale, obținem următoarea serie :

(187)

din care se poate deduce, fără greș, tonalitatea generală de *La* (datorită desei reveniri a lui *La*, puternic sprijinit prin sunetele sale de înrudire imediată), lucru care se confirmă și mai mult în desfășurarea ulterioară a piesei.

Nimeni nu poate pretinde să găsească la o alcătuire armonică atît de minunat construită aceeași perfecțiune melodică. Este imposibil ca ambele elemente să fie tratate în același fel — unul din ele va trebui neapărat să acorde prioritate celuilalt. Or, în cazul nostru, *melodica* este aceea care cedează în favoarea armoniei. Melodica se limitează, în esență, la mersul în trepte alăturate și la figurații acordice. Datorită acestui fapt, nu se va putea realiza o progresie melodică remarcabilă și nici una de secunde. Căci pentru progresia de trepte, mersul continuu de secunde prezintă prea puțin material armonic, iar înaintarea lor în intervalele minime este însăși progresia de secunde, căreia îi lipsește, ce-i drept, măreția structurală. În tot cazul însă, am menționat și analiza melodică în acele puncte unde elementul melodic și-a găsit un spațiu mai amplu de desfășurare (respectiv măsurile 25—32).

5. IGOR STRAWINSKY, Sonata pentru pian (1924), partea I — Analiză armonică

Povîrniș

Progresia de trepte

Cele două voci supraordonate

Analiza acestui început de sonată ne dezvăluie rezultate atît de simple, încît ni se pare de prisos s-o mai însoțim de alte explicații mai amănunțite. Rînduirea tonală reiese din progresia de trepte, constituind o grupare larg elaborată în jurul centrului *do*. Întrucît acest sunet este singurul care domină din punct de vedere tonal măsurile consemnate mai sus, el nici nu apare notat în exemplificare.

6. ARNOLD SCHÖNBERG, Klavierstück, Op.33ª (măs.19-29) Analiză armonică

Poco rit.

f martellato I II

1 Acordurile concentrate

2 Povirniş

3 Cele două voci supraordonate

4 Progresia de trepte, incl. sensibilele

5 Tonalitatea

*)] = Triton

p cantabile III IV

p

2 IV₂ IV₁ IV₁ III₁ III₁ IV₂ I₁

1, 3, 4, 5

a tempo

f energico ff V

dolce p scherzando VI

cresc sf VII VIII p martellato

1

2 IV₁ III₂ III₁ IV₂ III₁ IV₂ III₁ IV₁ IV₁ III₁ III₂ V

3

4

5

p IX f X f XI XII

1

2 IV₂ IV₂ IV₁ III₁ III₁ III₁ IV₂ III₂ IV₂

3

4

5

În lumina analizelor precedente, va fi posibilă și înțelegerea exemplului descompus mai sus. Cititorul este acuma în măsură să evalueze singur, fără alte indicații, povîrnișul, supraordonarea celor două voci, progresia de trepte, precum și rînduirea de sunete. Pentru o mai ușoară urmărire a raporturilor sonore, am consemnat încă o dată piesa, imediat sub notația originală, și anume, în felul în care urechea obișnuiește să cuprindă sonoritățile după ce le-a regrupat figurațiile acordice sau auxiliare și după ce le-a curățat de sunetele străine de acord. Am supus piesa numai unei *analize armonice,* întrucît elementul melodic ni se pare aici din cale afară de palid. Oricare altul are latitudinea să procedeze singur la disecarea melodică, dacă este de altă părere. Rînduirea tonală a măsurilor se bazează pe dorința de a subordona cît mai multe acorduri unui singur centru tonal — firește că în măsura în care acest lucru este posibil. Prin subdivizarea traseelor lungi, se pot găsi cu ușurință grupe tonale mai scurte și de alternare continuă, care ar dezvălui, poate, mai concludent sensul armonic al exemplului, decît rînduirea tonală indicată aici.

Se va obiecta poate că autorul nu a avut în vedere o astfel de analiză atunci cînd a compus piesa. Deși este o obiecțiune care se potrivește pentru toată creația de pînă acuma (întrucît o astfel de analiză nu a fost nicicînd uzuală) am considerat utilă divizarea piesei de mai sus în secțiunile specifice tehnicii dodecafonice, în scopul explicitării punctului de pornire în compunerea acesteia. Aceste secțiuni au fost însemnate cu cifre romane și delimitate printr-o linie punctată ; în fiecare compartiment astfel delimitat se află cuprinse cele 12 sunete ale gamei cromatice, unele din ele putînd fi repetate. În măsura în care pot aprecia această tehnică, grupa II ni se pare extrem de năpăstuită, trebuind să facă față fără sunetele *mi bemol — fa — la bemol — si bemol.*

7. PAUL HINDEMIT, Mathis Pictorul (Preludiu) — **Analiză generală**

Ⓐ Analiză melodică a vocii superioare (în același fel pot fi descompuse și celelalte voci)

1 Progresia de trepte

2 Progresia secundelor

Ⓑ Analiză armonică

3 Cele două voci supraordonate

4 Povîrniș

5 Progresia de trepte

6 Tonalitatea

*) Nu se ține cont de punctul de orgă

Viguroasa rînduire acordică a *progresiei de trepte* se bazează pe tendința de a cuprinde din punct de vedere tonal cît mai înmănunchiat grupuri acordice mai mari, în contrast cu mișcarea liberă a vocilor luate în parte. Prin faptul că sunetele progresiei de trepte (măsurile 9—13) reprezintă o figurație armonică a unui acord din VI, se realizează o cadențare moale delicată (dar foarte pregnantă) înspre *Si* din măsurile 13—16. Aceeași străduință se poate observa și în coeziunea *tonală* : și

aici se urmărește înmănunchierea acordică a unui grup mai mare de sunete centrale, pentru a se realiza un suport de structură delicat și de calm deplin, contrastînd cu mobilitatea nervoasă a componentelor izolate. În trei locuri diferite ale exemplului, apar înlănțuiri armonice cu efect de punct de orgă. Primul și al treilea din aceste locuri sînt aici astfel calculate, încît efectul de punct de orgă poate fi neglijat. Dacă vrem să includem totuși pe acesta din urmă în calcul, se simplifică progresia de trepte, complicîndu-se în schimb povîrnișul. Structura armonică rămîne însă neschimbată. În ce privește cel de-al doilea loc (din cele trei de mai sus) — și anume, măsurile 9—12 — calculul se simplifică prin neglijarea sunetului ținut *do* ; și aici, alcătuirea armonică rămîne neafectată.

CUPRINS

Redactor responsabil: PETRE SIMIONESCU
Tehnoredactor: CARMINA CIZER

Dat la cules: 15.04.1967. Bun de tipar: 17.06.1967. Tiraj 1 120 ex. Hîrtie scris I A, de 80 g/m². Ft. 61×86/16. Coli editoriale 13,86. Coli de tipar 15,25. Ediţia I. Comanda 1534. Planşe 2. A. nr. 5762. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 147 la Întreprinderea Poligrafică Banat, Republica Socialistă România.

Tabel pentru determinarea acordurilor

A. Acorduri fără triton

ecunde și septime

amentala în bas

damentala situată mai sus, în acord

ecunde și septime

damentala în bas

ș.a.

damentala situată mai sus, în acord

ș.a.

erminabile

B. Acorduri cu triton

II Fără secunde mici și septime mari
Tritonul subordonat

a. Numai cu septimă mică (fără secundă mare)
Fundamentala în bas

b. Cu secundă mare și septimă mică

1. Fundamentala în bas

ș.a.

2. Fundamentala situată mai sus, în acord

ș.a.

3. Cu mai multe tritonuri

ș.a.

IV Cu secunde mici și septime mari
Unul sau mai multe tritonuri subordonate

1. Fundamentala în bas

ș.a.

2. Fundamentala situată mai sus, în acord

ș.a.

VI Nedeterminabile: Tritonul supraordonat